

Musées imaginaires

Het fotografisch geïllustreerde kunstboek, 1900-1950



Maurice Jarnoux, André Malraux, 1953

- I Richard Graul en Richard Stettiner (red.), *Das Museum. Eine Anleitung zum Genuss der Werke bildender Kunst* (1896-1911)
- II *Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben* (1904-1937)
- III Mantegna. *L'Oeuvre du Maître en 200 Reproductions* (1911)
- IV Victor Goloubew, *Ars Asiatica* (1914-1935)
- V Carl Einstein, *Negerplastik* (1915)
- VI Carlo Carrà, *Giotto* (1924/1926)
- VII Wilhelm Pinder, *Der Naumburger Dom und seine Bildwerke aufgenommen durch Walter Hege, beschrieben von Wilhelm Pinder* (1925)
- VIII Amédée Ozenfant en Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), *La Peinture moderne* (1925)
- IX El Lissitzky en Hans Arp, *Die Kunstismen* (1925)
- X László Moholy-Nagy, *Malerei Photographie Film* (1925)
- XI Ernst Benkard, *Giovanni Lorenzo Bernini, Meister der Plastik* (1926)
- XII Hans Karlinger, *Die Kunst der Gotik* (1927)
- XIII Elie Faure, *Histoire de l'art. L'Esprit des formes* (1927)
- XIV Hans Richter, *Filmgegner von Heute – Filmfreunde von Morgen* (1929)
- XV Luc en Paul Haesaerts, *Flandre. Essai sur l'art flamand depuis 1880* (1931)
- XVI *Les Trésors de la peinture française de ses origines à nos jours. Des primitifs au XVIe siècle* (1934)
- XVII Ludwig Goldscheider, *Zeitlose Kunst. Gegenwartsnahe Werke aus fernen Epochen. 132 Aufnahmen gesammelt, gesichtet und erläutert von Ludwig Goldscheider* (1934)
- XVIII André Vigneau, *Encyclopédie Photographique de l'art* (1936-1949)
- XIX Jacob Burckhardt, *Rubens* (1938)
- XX Kenneth Clark, *One Hundred Details from Pictures in the National Gallery* (1938)
- XI Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition* (1941)
- XXII *Les Merveilles de l'art* (1943-1970)
- XXIII *The Penguin Modern Painters* (1944-1959)
- XXIV Paul-André Lemoisne, *Degas et son œuvre. Volume I-IV* (1946-1949)
- XXV László Moholy-Nagy, *Vision in Motion* (1947)

STEVEN JACOBS

Boek, aura en museum

Sedert de late negentiende eeuw presenteren vele kunstboeken zich als kunstwerk. Dit fenomeen, dat zowel exquise *livres d'artistes* als conceptuele *artists' books* omvat, heeft heel wat kritische en kunsthistorische aandacht gekregen.<sup>1</sup> Boeken die *over* kunst handelen – ‘banale’, geïllustreerde kunstboeken – werden echter zelden bestudeerd. In de sporadische studies gaat de aandacht bovendien hoofdzakelijk naar tekst en argumentatie, terwijl materiële, formele en structurele elementen van het boek en de rol van illustraties als secundair of zelfs irrelevant worden beschouwd. Dat is verwonderlijk: het geïllustreerde kunstboek is immers onlosmakelijk verbonden met de verspreiding van artistieke concepten, de vorming van het moderne museum en alternatieve tentoonstellingspraktijken, de ontwikkeling van de kunstgeschiedenis en nieuwe vormen van kunstappreciatie.

Geïllustreerde kunstboeken determineren de wijze waarop kunstwerken worden bekeken, geapprecieerd en geduid. Boeken zijn niet transparant, neutraal of onzichtbaar, net zoals de grafische of mechanische repro-

ducties van kunstwerken die ze bevatten. Zoals Erwin Panofsky al aangaf in zijn essay uit 1930 over ‘Original und Faksimilereproduktion’ worden de formele eigenschappen van reproducties al te vaak over het hoofd gezien.<sup>2</sup> De parameters van een reproductie – perspectief, licht, lens, drukprocedé – bepalen in grote mate de ervaring en de betekenis van het kunstwerk. Hoewel ze in veelvoud bestaan, zijn reproducties dus ‘originelen’ op hun eigen manier. Dat geldt ook voor kunstboeken. De wijze waarop kunstboeken bijvoorbeeld reproducties aan een tekst en aan andere afbeeldingen relateren, bepaalt mede de betekenis van de reproductie én onvermijdelijk ook van het origineel. In die zin beantwoorden kunstboeken volledig aan de observaties die Walter Benjamin formuleerde in ‘Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit’ (1936). Fotografie en film brachten niet enkel nieuwe kunstvormen met zich mee, maar ze hebben onze kijk op kunst in het algemeen, en dus ook op klassieke media zoals schilderkunst en beeldhouwkunst, grondig gewijzigd.<sup>3</sup> Ook kunstboeken hebben onze omgang met (originele) kunstwerken veranderd. Voor Benjamin gaven moderne reproductietechnieken de doodsteek aan het ‘aura’ van het kunstwerk – het laatste residu van de rituele

waarde van het kunstwerk, dat voortaan enkel en alleen aan een ‘tentoonstellingswaarde’ beantwoordt. De vraag is echter of Benjamins utopische visie over de dood van het aura standhoudt. Kan de totaliteit van de reproducties zelf niet beschouwd worden als een nieuw ‘aura’ dat als een wolk rond het originele kunstwerk cirkelt? Doen reproducties van kunstwerken in boeken, op ansichtkaarten, koffiekoppen, paraplu’s en allerhande prullaria ons net niet méér verlangen naar het originele kunstwerk, waarvan de uniciteit wordt bevestigd en – zowel materieel als symbolisch – de waarde stijgt?<sup>4</sup>

Kunstboeken beantwoorden volledig aan deze reproductielogica. Net zoals ingelijste prenten en posters, maar minder uitgesproken, proberen ze het originele kunstwerk (of de ervaring ervan) te simuleren. Gereproduceerd in een boek verliest het oorspronkelijke kunstwerk vele materiële eigenschappen (zoals formaat, ruimtelijke context en afhankelijkheid van aleatoire omgevingsfactoren die de ervaring stimuleren of verstoren). Het boek koppelt het kunstwerk los van de oorspronkelijke context en in die optiek is een bladspiegel te vergelijken met de *white cube*. Net zoals het museum brengt het boek het kunstwerk naar een andere – virtuele, tweedimensionale – ruimte. Toch gaat deze vergelijking



slechts gedeeltelijk op. Het museum ensce-neert de fysieke loskoppeling van het kunst-werk van de wereld – op een bijna rituele manier, ondersteund door typologische ele-menten die naar sacrale architectuur ver-wijzen, zoals zuilengangen, koepels en trap-penpartijen. Het boek voert het kunstwerk eveneens naar een ‘andere’ ruimte, maar werpt het ook terug in het dagelijkse leven, in de intieme wereld van de huiskamer. Waar het museum afstand creëert, brengt het boek fysieke nabijheid. Tezelfdertijd schikt het kunstwerk zich naar de materialiteit van het boek – in een nieuw (meestal verkleind) formaat, in de fotomechanische omzetting van het beeld, in de diepte van de druk, de structuur van het papier, de schik-king op de bladspiegel, de nabijheid van andere illustraties of tekst.

### Een pijnlijke geboorte

In zijn boek over de pijnlijke geboorte van het kunstboek merkt Francis Haskell op dat de belangrijkste vroege boeken over kunst, zoals edities van de *Vite* (1550) van Vasari, geen reproducties bevatten.<sup>5</sup> In de zestiende en zeventiende eeuw kenden gravures en etsen, die kunstwerken bekend maakten in bredere kringen, wel een grote populariteit. De geboorte van het kunstboek situeert Haskell pas in de vroege achttiende eeuw. In de context van de *Grand Tour* en de groeiende vraag naar Romeinse *vedute* werden prenten vaak gebundeld in albums. Een mijlpaal, en wel degelijk een boek in plaats van een collectie prenten, noemt Haskell de *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France: dans le Cabinet du Roy, dans celui du Duc d'Orléans, et dans d'autres Cabinets* (1721) van bankier en verzame-laar Pierre Crozat. Auteur Pierre-Jean Mariette bespreekt daarin kunstwerken uit diverse verzamelingen uit diverse landen, geïllustreerd met hoogwaardige gravures, die qua stijl en techniek sterk verschillen. De tekst biedt niet alleen een overzicht van de Romeinse en Venetiaanse scholen van de Italiaanse schilderkunst, maar tevens een traktaat over het nut van prenten en het primaat van de tekenkunst. Door de nauwe relatie tussen tekst en beeld kan de *Recueil Crozat* gezien worden als een kunstboek in de ware zin van het woord. Omdat de beel-den zelf een educatief statuut bezitten, markeert het boek volgens Benedict Leca een ware ‘pictorial turn’.<sup>6</sup> Uitgaven zoals de *Recueil Crozat* of Anton Maria Zanetti's *Delle antiche statue Greche e Romane* (1740) rich-ten zich eerder tot de connaisseur dan de antiquair of schattenjager, en ze vormen de start van het fenomeen van het geïllustreer-de kunstboek.

Toch zijn er volgens Pascal Griener, die Haskell een teleologische kijk op de (voor-) geschiedenis van het kunstboek verwijt, nog grote verschillen tussen de *Recueil Crozat* en het moderne kunstboek.<sup>7</sup> De *recueils en instrumentaria* uit de achttiende en vroege negentiende eeuw blijven vaak vastzitten aan singuliere collecties en bevat-ten vooral ‘originale’ prenten die op een relatief kleine oplage werden uitgebracht. Dit is nog iets anders dan een gedrukt boek met een kunsthistorisch perspectief en reproducties. Het moderne kunstboek, op industriële schaal geproduceerd, richt zich bovendien tot een veel grotere groep lezers, die niet noodzakelijk kunst verzamelen. In plaats van zich te richten op een bepaalde verzameling, wordt in een kunstboek de evolutie van bepaalde stijlen of genres geschetst. Al wordt er gefocust op één kun-stenaar of een beperkt aantal werken, deze particuliere gevallen worden ingeschreven in de grotere geschiedenis van de kunst. Het moderne kunstboek is in die zin nauw ver-vlochten met de ontwikkeling van de kunst-geschiedenis als academische discipline. Het is geen toeval dat een vroege postume editie van Johann Joachim Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1781), een basistekst van de moderne kunstge-schiedschrijving, voorzien was van afbeel-dingen die niet langer dienden als decoratie-ve bladverluchting, maar als illustraties van stilistische trends en esthetische concepten. Een ander voorbeeld van een geïllustreerd handboek kunstgeschiedenis, meer dan een halve eeuw later, is Louis Batissiers *Histoire de l'art monumental dans l'antiquité et au moyen âge* (1845), gebaseerd op een morfo-logische analyse van monumenten.

### Ekphrasis

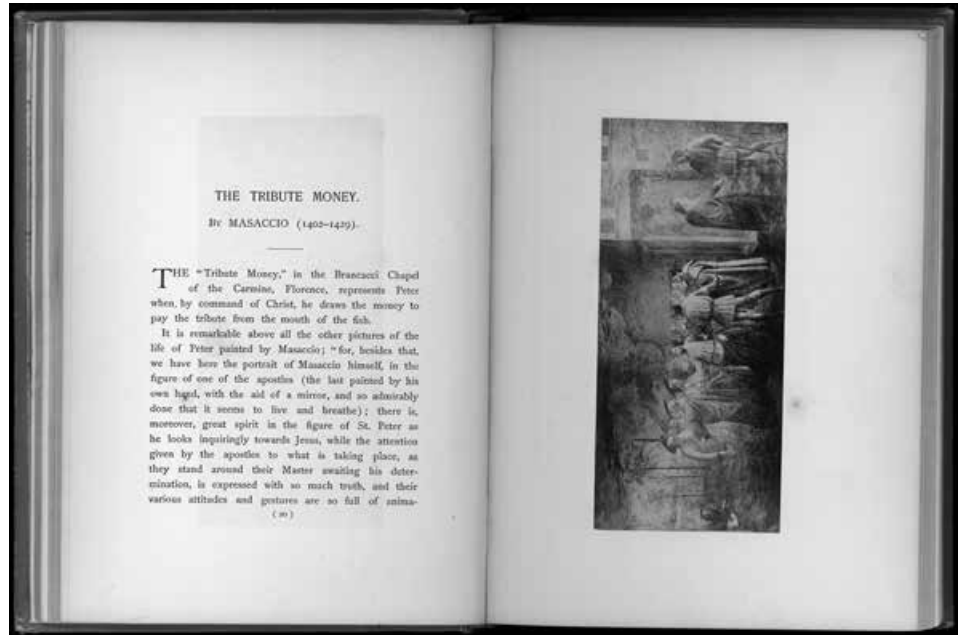
Deze publicaties blijven echter uitzonderin-gen. Het is opvallend dat tot ver in de negen-tiende eeuw, tot lang na de uitvinding van de fotografie, vele kunstboeken niet van illustraties zijn voorzien. Eerste edities van beroemde en in grote oplagen uitgebrachte kunsthistorische geschriften, zoals Franz Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* (1842) of Jacob Burckhardts *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860), bevatten geen of nauwelijks afbeeldingen van kunstwer-ken. Dat kan in verband worden gebracht met de eeuwenoude traditie van de *ekphrasis* – auteurs kunnen een kunstwerk zo leven-dig beschrijven dat het voor hun geestesoog lijkt te verschijnen, en illustraties staan deze literaire logica vooral in de weg. Bovendien beschouwden kunstliefhebbers, verzame-laars en historici tot ver in de negentiende eeuw illustraties niet als adequate instru-menten. Boeken werden eerder gezien als een drijfveer om prenten, tekeningen en schilderijen op te zoeken en te verzamelen.

De hardnekkige weerstand ten aanzien van illustraties kreeg een nieuwe dimensie met de fotografie. Geconfronteerd met zowel de beperkingen als de objectiverende blik van dit nieuwe medium, werd vaak de voor-keur gegeven aan gravures, die beter in staat werden geacht om de plastische taal en de technische bijzonderheden van bij-voorbeeld een schilderij te beklemtonen en om te zetten naar een boekillustratie. Foto's werden vaak in bijna onmogelijke omstan-digheden genomen, in duistere en stoffige ruimtes, met schilderijen onbereikbaar hoog aan een wand, of half verborgen onder lagen vernis.<sup>8</sup> De hiërarchie tussen prenten en foto's blijkt ook uit de gangbare praktijk om fotografische reproducties te maken van prenten (en dus van grafische reproducties) in plaats van de originele schilderijen – prenten garandeerden scher-pere contouren en meer leesbare beelden, die reeds waren omgezet in een zwart-wit-register, in tegenstelling tot onscherpe schil-derijen met kleuren die toch niet gereprodu-ceerd konden worden.

### Foto's en connaisseurs

De weerstand tegen geïllustreerde kunst-boeken moet niet worden geïnterpreteerd als een verwerping van kunstreproducties op zich. De lezer van ongeïllustreerde kunst-boeken deed een beroep op losse grafische en later fotografische reproducties die in de negentiende eeuw op grote schaal circuleerden. Dit werd mogelijk dankzij de door-braak van geavanceerde technieken zoals de chromolithografie en fotografie, die op hun beurt in verband gebracht kunnen worden met andere fenomenen, zoals de vorming van een middenklasse met een grote interesse voor de kunsten, de creatie van publieke bibliotheken, de toegankelijk-heid van musea en kunstcollecties en de ontwikkeling van het toerisme en de monu-mentenzorg. Reproducties van kunstwer-ken of publieke monumenten, vervaardigd door gespecialiseerde fotografen, zoals de studio van de gebroeders Alinari (vanaf 1852) te Firenze of die van Adolphe Braun te Dornach, circuleerden in de gehele wes-terse wereld en kunnen nog steeds aange-troffen worden in universiteits- en muse-umbibliotheken. Ze duiken ook op in vele kunstboeken die zelfs decennia later werden uitgebracht.

De beschikbaarheid van reproducties ging hand in hand met nieuwe kunstwetens-chappelijke tendensen. Connaisseurs waren niet langer enkel geïnteresseerd in anekdotes uit het leven van kunstenaars en een beknopte lijst van beroemde meester-werken, maar ook in de evolutie van oeu-vres en in een gedetailleerd onderzoek van formele en materiële aspecten van kunst-werken. Aangewakkerd door een zich snel ontwikkelende kunstmarkt en de groeiende vraag naar toeschrijvingen en authenticiteitsverklaringen, beriepen connaisseurs zich steeds meer op grote verzamelingen hoogkwalitatieve reproducties om bijvoor-beeld minutieuze vergelijkingen tussen wer-ken of details te maken. Binnen de traditie van het connaisseurschap won het gebruik van illustraties aan belang en dit zou snel leiden tot het genre van de (geïllustreerde) *catalogue raisonné*.<sup>9</sup> Zo gaf Bernard Berenson aan dat zijn grote overzichten van de kunst van de Italiaanse renaissance werden



Mary Graham Duff, *Famous Paintings and Their Homes*  
Boston, Soule Photograph Company, 1887

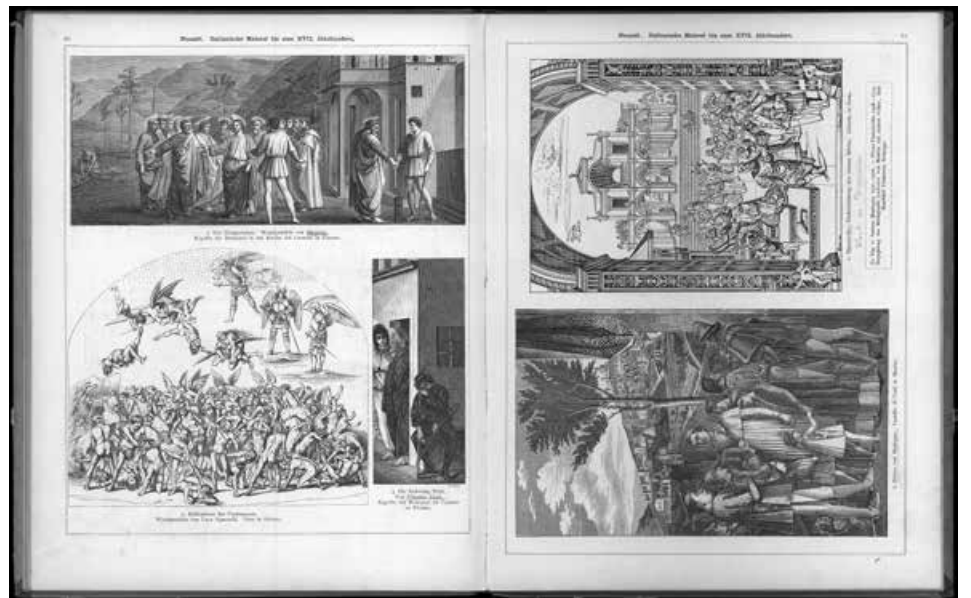
geconstrueerd dankzij de comparatieve stu-die van grote aantallen fotografische repro-ducties, hoewel de eerste edities van zijn publicaties nog ongeïllustreerd bleven. Naast Heinrich Wölfflin, Emile Mâle en Richard Stettiner was Berenson een van de toonaangevende kunsthistorici van rond de eeuwwisseling die zich bewust waren van het belang van de fotografie voor de kunst-geschiedenis. Ze gaven ook aan dat kunstre-producties niet zomaar duplicaten zijn, maar gecodeerde beelden die het kunstwerk niet alleen representeren maar ook hercon-figureren.<sup>10</sup>

De integratie van kunstreproducties in tekst werd lange tijd bemoeilijkt door druk-technische beperkingen. Pas aan het eind van de negentiende eeuw, na de doorbraak van halftoon-drukprocedés waarbij een fotografisch beeld wordt opgebroken in een reeks stipjes, wordt de opname mogelijk van foto's in mechanisch drukwerk. In de loop van de negentiende eeuw werden weliswaar diverse albums of boeken uitgebracht met losse prenten of ingekleefde foto's. Een vroeg opmerkelijk voorbeeld is de luxe-editie van William Stirling Maxwells *Annals of the*

*Artists of Spain* (1848), een van de eerste publicaties geïllustreerd met talbotypie, ter-wijl Constant Lebers *Histoire de l'art* (1865) kan beschouwd worden als een van de eerste fotografisch geïllustreerde handboeken kunstgeschiedenis.<sup>11</sup> Een ander voorbeeld is de door Mary Graham Duff samengestelde uitgave *Famous Paintings and Their Homes* (1887), waarin telkens een beroemd kunst-werk beknopt wordt besproken en vervol-gens aandacht wordt besteed aan de plek waar het werk zich bevindt, zoals een muse-um of kerk.<sup>12</sup> De teksten werden overgeno-men uit canonieke of populaire kunstboeken zoals de *Vite* van Vasari, het kunsthistorische overzicht van Franz Kugler of Baedeker-reisgidsen. Opmerkelijk is dat bij de prachtige fotografische illustraties duidelijk wordt aan-gegeven of de foto's op basis van de originele kunstwerken werden vervaardigd of op basis van reproducties.

### Een zondvloed aan kunstboeken

Pas rond de eeuwwisseling worden fotogra-fische illustraties in kunstboeken de norm.

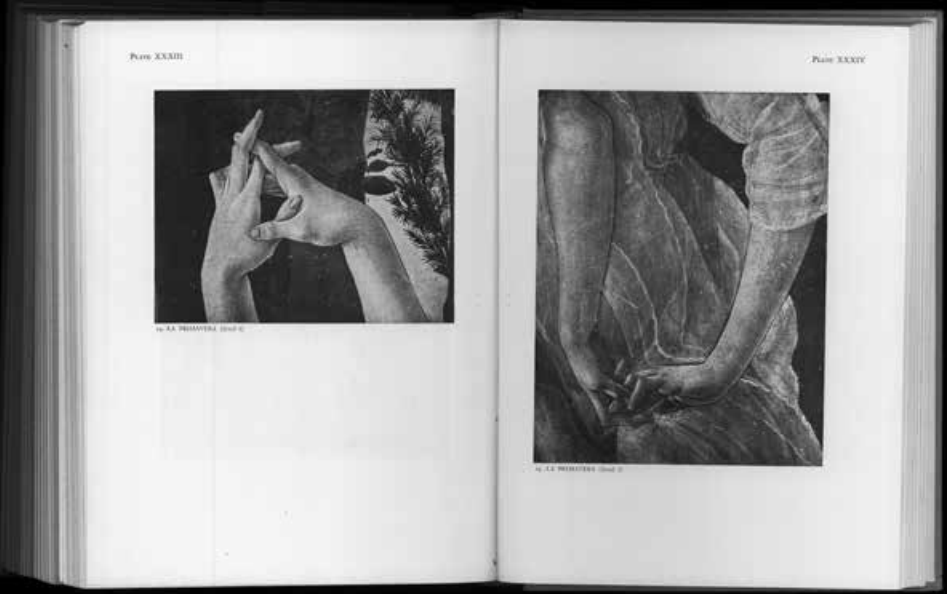


Richard Graul, *Bilderatlas zur Einführung in die Kunstgeschichte*  
Leipzig, Seemann, edities 1888 en 1907





The Masterpieces of Holbein the Younger  
The Masterpieces of Antoine Watteau  
Gowans Art Books 13 en 19  
Londen, Gowans & Gray, 1907 en 1908



Yukio Yashiro, Sandro Botticelli and the Florentine Renaissance  
Londen, The Medici Society, 1929

In 1897 wordt voor het eerst een editie van de *Vite* uitgebracht die is geïllustreerd met foto's (van de gebroeders Alinari). In 1907 verschijnt een nieuwe editie van de in de Duitstalige wereld bijzonder ruim verspreide *Bilderatlas zur Einführung in die Kunstgeschichte* van Richard Graul, of gelijkaardige werken van de in Leipzig gevestigde uitgever Seemann.<sup>15</sup>

Tijdens het interbellum worden 'plaatjesboeken' complexer en gesofisticeerder. In plaats van als didactische illustraties of decoratieve bladverluchting worden kunstreproducties discursief ingezet. Beelden en lay-out onderschrijven of ontwikkelen een argumentatie. De close-ups van de fresco's van Giotto ogen in een boek van Carlo Carrà uit 1924 bijzonder modern en markeren de *retour à l'ordre* die Carrà en de kunstenaars rond tijdschrift en uitgeverij Valori Plastici propageerden. [VI] Deze samenhang tussen inhoud en vormgeving bepaalt vanzelfsprekend ook modernistische kunstboeken zoals *Die Kunstismen* (1925) van El Lissitzky en Hans Arp [IX], en *Malerei, Photographie, Film* (1925) [X] en *The New Vision* (1947) van László Moholy-Nagy [XXV]. Ondersteund door een dynamische en organische band tussen tekst en illustraties propageren deze boeken niet alleen een nieuwe kunst, maar ook een nieuwe manier van kijken die zich tracht te schikken naar de logica van de geïndustrialiseerde wereld. Een nieuwe, zakelijke en 'heldere' of 'onzichtbare' typografie – om de termen van respectievelijk Jan Tschichold en Beatrice Ward te gebruiken – die vaak wordt gekenmerkt door schreefloze letters, het frequent gebruik van vet en de nadrukkelijke aanwezigheid van witruimten, wordt efficiënt ingezet in de reeks *Meister der Plastik* van Iris Verlag [XI] en de publicaties van de Franse uitgeverij TEL [XVIII].

Daarnaast zetten innovatieve kunstboeken uit de late jaren twintig en dertig illustraties op een geheel nieuwe manier in. *L'Esprit des formes* (1927) van Elie Faure [XIII], *Flandre* (1931) van Paul en Luc Haesaerts [XV], *Zeitlose Kunst* (1934) van Ludwig Goldscheider [XVII] of *Hundred Details from the National Gallery* (1938) van Kenneth Clark [XX] pogen een alternatieve kijk op de kunst(geschiedenis) te ontwikkelen. Hoe verschillend van opzet, inhoud en vorm ook, deze boeken trachten stuk voor stuk op basis van grote aantallen fotografische kunstre-

producties en een onconventionele 'mise-en-scène' nieuwe kritische, theoretische of historiografische praktijken te ontwikkelen, die de mogelijkheden van een verbale of tekstuele argumentatie overstijgen. In het voorwoord van hun meer dan 700 pagina's tellende boek *Flandre* [XV], dat de veelzeggende titel 'une critique par la photographie' kreeg toebedeeld, prijzen Paul en Luc Haesaerts de fotocamera als een instrument dat aspecten van een schilderij laat zien die het blote oog niet kan waarnemen.<sup>16</sup> Bovendien stellen, volgens de gebroeders Haesaerts, foto's de criticus in staat om kunstwerken op een nieuwe wijze te ontleden en te situeren. Dankzij diverse combinaties van foto's kan een kunstboek een ander en zelfs een accurater en complexer verhaal vertellen dan een vertoog dat op tekst is gebaseerd.

### Close-up

Om dit andere, complexere, accuratere of meer gesofisticeerde verhaal te construeren doen de baanbrekende boeken van Haesaerts, Goldscheider en Clark uitvoerig een beroep op close-ups. De aandacht voor het detail kent een lange traditie, en stond centraal in retorische discussies over de *ekphrasis*. In *Laokoön oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1767) voerde Gotthold Ephraim Lessing al aan dat de representatie van het detail een van de betrachtingen van de beeldende kunsten is, terwijl in teksten 'ruimtelijke details' vaak verglijden tot lineaire opsommingen. Precies bij de bespreking van details lijken kunstkritische teksten dus illustraties nodig te hebben. Bovendien werd met de ontwikkeling van de kunstgeschiedenis als wetenschappelijke discipline de meticuleuze aandacht voor het detail belangrijk. Enerzijds verwierf het detail een cruciale rol binnen de traditie van het connoisseurschap. Zo werd het werk van Giovanni Morelli, die zich in de jaren 1880 baseerde op de nauwgezette diagnose van details zoals de bijna formulaire (en onbewuste) wijze waarop een schilder vingernagels of oorlellen neerzet, mogelijk dankzij fotografische reproductietechnieken – al maakte Morelli in zijn eigen publicaties vooral gebruik van lijntekeningen.<sup>17</sup> Anderzijds won het detail aan belang bin-

den voor een breder publiek, in hoge oplages tegen een lage prijs. [XIX] In Frankrijk werd het fotografisch geïllustreerde kunstboek nieuw leven ingeblazen door uitgeverij TEL, die in het midden van de jaren dertig dunne fotoalbums in folioformaat uitbracht, vooral met beeldhouwkunst en architectuur. Tussen 1936 en 1948 publiceerde deze uitgeverij de door André Vigneau groots opgezette, tweetalige *Encyclopédie photographique de l'art: Musée du Louvre*, met vier rijkelijk geïllustreerde volumes. [XVIII] Ook Albert Skira begon in Zwitserland een uitgeverij, en produceerde vanaf 1934 samen met Tériade de reeks *Les Trésors de la peinture française de ses origines à nos jours*. [XVI] Na de Tweede Wereldoorlog zal Skira zowat synoniem worden voor het kunstboek met kwaliteitsvolle reproducties in kleur – de uitgeverij ging er prat op proefdrukken bij te sturen op basis van een vergelijking met de originele kunstwerken.<sup>13</sup> Het fotografisch geïllustreerde kunstboek werd in de jaren twintig en dertig zodanig populair en toegankelijk, dat al in 1924 de beroemde kunsthistoricus Wilhelm von Bode zijn beklag deed over de 'zondvloed' aan Duitse kunstboeken.<sup>14</sup>

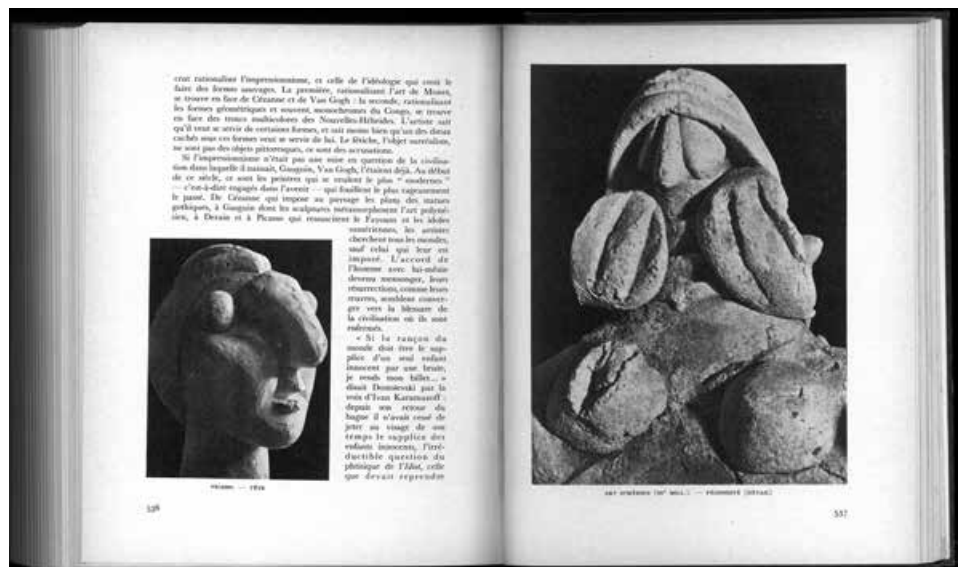
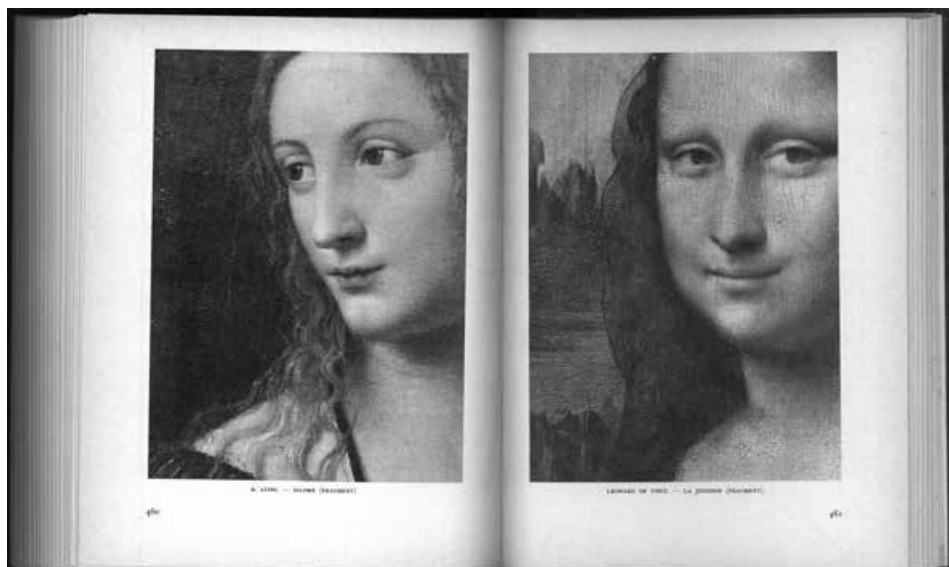
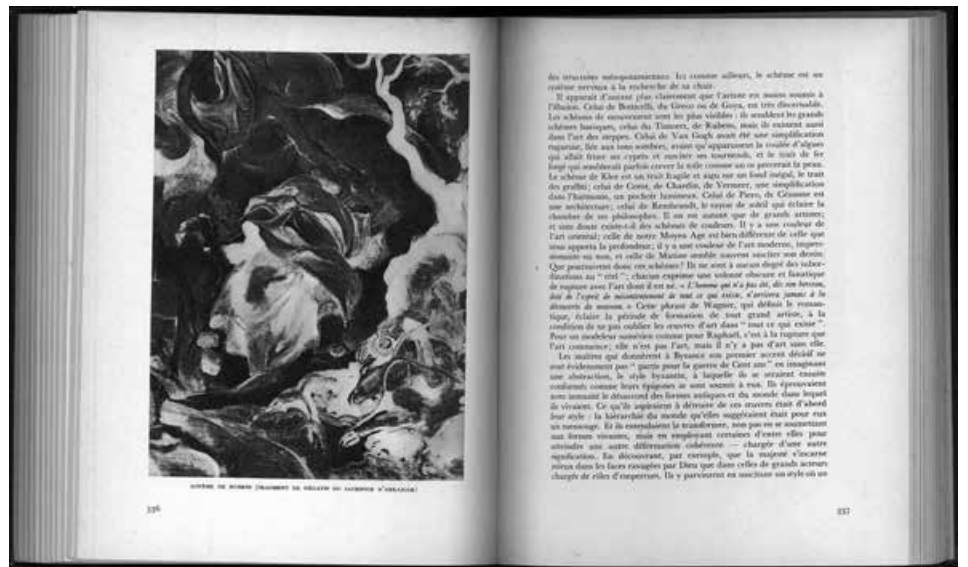
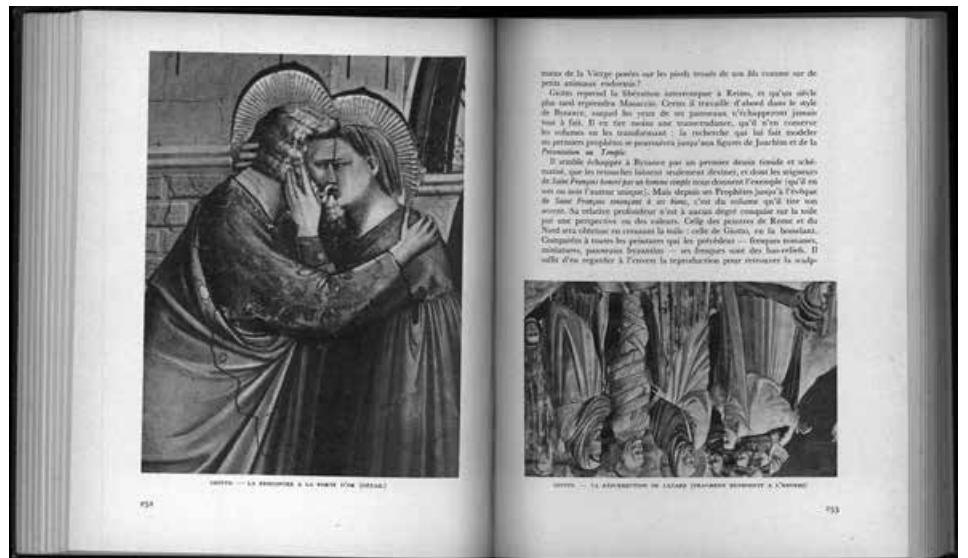
### Plaatjesboeken en moderne beeldlogica

In het interbellum neemt niet alleen het aantal kunstboeken exponentieel toe, ook de hoeveelheid illustraties per boek stijgt. Steeds vaker domineren illustraties de tekst. Reeds in de negentiende eeuw waren er uitgeverij die zich specialiseerden in publicaties die hoofdzakelijk uit illustraties bestonden. In 1854 bracht bijvoorbeeld John Cassell de reeks *The Works of Eminent Masters* uit in een oplage tegen de 100.000. Deze gul met gravures geïllustreerde reeksen (naderhand ook gepubliceerd in twee ingebonden volumes) waren niet zozeer catalogi voor connoisseurs als wel verzamelingen van meesterwerken die de goede smaak van de lagere klassen moesten aanwakkeren. In de vroege twintigste eeuw kenden Gowans's Art Books,



La Cathédrale de Chartres, 40 photographies inédites d'André Vigneau  
Parijs, Éditions TEL, 1934





André Malraux, Les Voix du silence  
Parijs, Gallimard, 1951

nen de traditie van de iconologie, die de betekenis van het kunstwerk trachtte te duiden met een analyse van significante details die een symbolische geladenheid bevatten. Erwin Panofsky's artikel uit 1934 over Jan van Eycks Arnolfini-portret is representatief: de auteur analyseert individuele details uit het schilderij vanuit hun 'verborgen symboliek', en construeert vervolgens een sluitende synthese waarin alle puzzelstuk-

ken – de spiegel, het hondje, het bed enzovoort – perfect passen.<sup>18</sup>

Het is opmerkelijk dat het kunstboek deze fascinatie voor het detail pas vrij laat overnam in de beeldregie. In publicaties van kort na de eeuwwisseling, zoals de in 1904 opgestarte reeks *Klassiker der Kunst* [II], wordt volop gebruikgemaakt van close-ups van details die vooral aandacht schenken aan het gelaat van personages. Details van objec-

ten of close-ups om de 'toets' of penseelvoring van een kunstenaar te demonstren, worden voor de jaren dertig zeer zelden aangetroffen. Nog in 1938, in de inleiding op *One Hundred Details from Pictures in the National Gallery* [XX], merkte Kenneth Clark op dat foto's van details al een hele tijd werden genomen voor wetenschappelijke doeleinden, maar dat men er niet aan dacht om ze te reproduceren omwille van hun eigen waarde. Yukio Yashiro's boek over Sandro Botticelli (1929), waarin naast ingekleefde kleurproducties ook zwart-wit details zijn opgenomen, stipt Clark aan als een zeldzame uitzondering.<sup>19</sup>

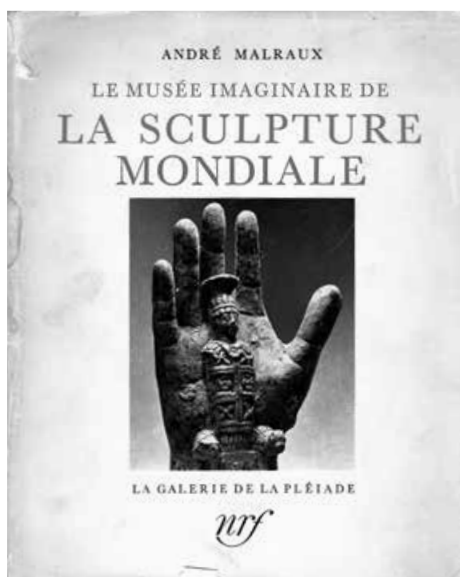
Kenneth Clarks ode aan het detail, die de meerwaarde van de wisselwerking tussen schilderkunst, fotografie en boekontwerp perfect illustreert, wordt niettemin onderschreven door meerdere uitgevers die vanaf de late jaren twintig uitvoerig gebruikmaken van uitsneden en details. Opmerkelijk zijn de uitgaven van Iris Verlag, zoals de monografie over Bernini (1926) [XI] en diverse publicaties van Phaidon, zoals de monografie over Rubens (1938) [XIX], waarin vele details autonoom worden gepresenteerd zonder een reproductie van het volledige schilderij.

Zonder twijfel dragen close-ups bij tot de visuele aantrekkelijkheid van publicaties. Ze laten niet alleen toe om (in situ vaak moeilijk zichtbare) componenten uit kunstwerken beter te bekijken, ze maken ook een 'haptische' visie mogelijk. Een vreemde dialectiek lijkt hier gaande. Terwijl ze kunstwerken dichterbij brengen en 'tastbaar' maken, wer-

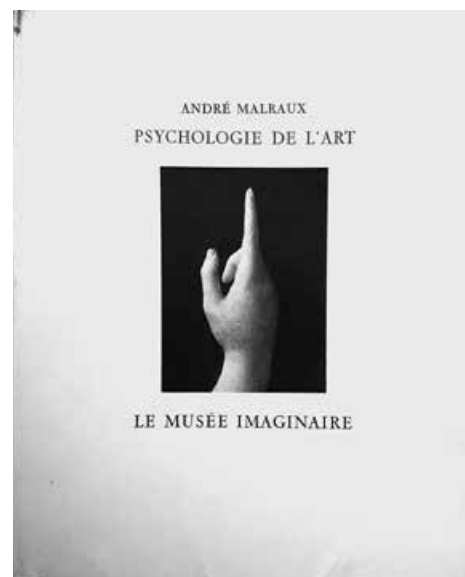
ken close-ups volgens een puur optisch regime. Ze maken kunstwerken – ook oude schilderijen of beelden – in zekere zin 'modern', door ze te onderwerpen aan een logica van fragmentatie, kadering, abstrahering en vervreemding, die resoneert met ideeën over de revelerende dimensie van de close-up in film (Jean Epstein, Béla Balázs) of met Benjamins idee van het 'optisch onbewuste'. De close-up maakt bovendien duidelijk dat reproductiefotografie kunstwerken niet zo maar dupliceert, maar ook transformeert – in de uitsnede of het detail ontstaat een nieuw 'kunstwerk' met een eigen compositorische organisatie en nieuwe krachtlijnen, die los lijken te staan van het oorspronkelijke of integrale kunstwerk.<sup>20</sup>

### Nevenschikking, confrontatie, montage

Hoewel details het resultaat zijn van een isoleringsoperatie staan ze zelden geïsoleerd in kunstboeken. Vaak gaan ze vergezeld van een reproductie van het integrale werk, of bevinden ze zich in de nabijheid van andere details. Het conventionele kunstboek bestaat in de eerste plaats uit een combinatie van beelden, die een oeuvre van een kunstenaar of een stijlperiode construeren. Maar de beeldregie van het fotografisch geïllustreerde kunstboek bespeelt van meet af aan ook onmiskenbaar andere registers. Zo worden er binnen het binaire systeem van dubbele pagina's onvermijdelijk verbanden tussen



André Malraux, Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale  
Parijs, Gallimard, 1952



André Malraux, Psychologie de l'art.  
Le Musée imaginaire  
Genève, Skira, 1947





Kenneth Clark, One Hundred Details from Pictures in the National Gallery  
Londen, National Gallery, 1938

naast elkaar geplaatste beelden geconstrueerd. Ook het ritme van opeenvolgende pagina's genereert een sequentieel of zelfs narratief verband. In Carrá's monografie over Giotto [VI] wordt een werk geheel afgebeeld, maar gaat het ook vergezeld van opeenvolgingen aan details, die als vertellingen binnen een raamverhaal fungeren. In het lijvige volume gewijd aan de fresco's van Mantegna uit de reeks *Nouvelle Collection des Classiques de l'Art* [III] verliest de lezer al snel het overzicht: meerdere details spelen op elkaar in, op een wijze die geheel losstaat van het oorspronkelijke werk. In zijn *One Hundred Details* [XX] laat Kenneth Clark tal van variaties van combinaties aan bod komen: naast thematische en narratieve verbanden creëert hij een wonderbaarlijk spel van vormelijke echo's tussen menselijke figuren, structurele elementen, gestes, blikken en compositorische schema's. Veel nadrukkelijker dan de tekst maken de opeenvolgingen en nevenschikkingen van illustraties in vooral boeken uit de late jaren twintig en dertig duidelijk dat de auteur een alternatieve vorm van kritiek of geschiedschrijving ontwikkelt die, bijvoorbeeld bij Faure [XXIII], afwijkt van de eurocentrische canon of, bij Goldscheider [XVII] of Clark [XX], zich weigert te schikken in een lineaire historiografie. Andere boeken demonstreren dat kunst niet als autonoom gegeven kan gezien worden en brengen haar, zoals Faure [XXIII], in relatie tot natuurkrachten of wijzen, zoals Moholy-Nagy [X en XXV] en Giedion [XXI], op nieuwe manieren van waarnemen.

Deze weelde aan beeldcombinaties in het kunstboek van het interbellum staat niet op zichzelf, maar werd zonder twijfel gestimuleerd door innovaties binnen de kunstwetenschappen. Zo construeerde Heinrich Wölfflin boeken als *Renaissance und Barock* (1888) en vooral zijn bijzonder invloedrijke (en op spaarzame wijze fotografisch geïllustreerde) *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) op basis van binaire contrasten zoals schilderkunstig versus lineair, open versus gesloten vormen, en diepte versus vlakheid.<sup>21</sup> Daarnaast geniet Wölfflin bekendheid vanwege de kunsthistorische colleges waarbij hij gebruikmaakte van dubbele beeldprojectie – een gebruik dat zou uitgroeien tot een standaardpraktijk in het kunsthistorisch onderwijs.<sup>22</sup> In diezelfde periode maakte criticus Paul Schultze-Naumburg in zijn reeks *Kulturarbeiten* (1901-1917) gebruik van juxtaposities van foto's als 'voorbeelden' en 'tegenvoorbeelden' binnen een pedagogisch kader.<sup>23</sup> Binnen de iconologische traditie werden verrassende beeldcombinaties dan weer gehanteerd in de onafgewerkte (en veel later gepubliceerde) *Bilderatlas Mnemosyne* (1927-29) van Aby Warburg, waarin de erfenis van de klassieke oudheid wordt geïllustreerd met reproducties van kunstwerken en tal van knipsels uit kranten en magazines.<sup>24</sup>

De belangstelling voor beeldcombinaties in het kunstboek van het interbellum resonneert niet alleen met de kunsthistoriografische praxis van beeldconfrontatie, maar tevens met de agenda's van de avant-garde die de harmonische combinatie of agressieve botsing van beelden celebreert: van de *Almanach* van Der Blaue Reiter (1912) en de gedurfde tegenstellingen in tijdschriften als *Der Querschnitt*, *L'Esprit nouveau*, *Documents*

en *Variétés*, tot de surrealistische voorkeur voor disjuncties en Sergei Eisensteins 'montage van attracties'.

Voor diverse auteurs was de link met filmmontage bijzonder relevant – niet toevallig hebben schrijvers als László Moholy-Nagy [X], Elie Faure [XIII], Hans Richter [XIV], Paul en Luc Haesaerts [XV], André Vigneau [XVIII] en André Malraux over film geschreven en, met uitzondering van Faure, hebben ze zelf films gemaakt. Een boek 'lezen' is als een para-filmische operatie, waarbij gespeeld kan worden met het lees- of bladerritme en met een weerkaatsing van blikken door de schikking van illustraties op dubbelpagina's. Het is opvallend hoe in de eerste helft van de twintigste eeuw afbeeldingen in landschapsformaat rechtopstaand worden geplaatst en de lezer dus frequent een kwartslag moet maken – een praktijk die het bladerritme vertraagt. Hoewel de fotografie het materiaal voor het kunstboek aanreikt, is het de film die het organisatorische model voor het boek aanlevert. Net zoals een film kan het geïllustreerde kunstboek gezien worden als een opeenvolging van beelden die op basis van montage zijn geordend.

### André Malraux en het Musée imaginaire

De hegemonie van beeld over tekst, het uitvoerig gebruik van close-ups, de 'montage' van beelden, de gedurfde nevenschikkingen, het mondiale en interculturele perspectief, de transhistorische benadering – al die fenomenen komen samen en worden geperfectioneerd in het *Musée imaginaire* van André Malraux, dat verschillende boekdelen omvat. Oorspronkelijk werd *Le Musée imaginaire* in 1947 door Skira gepubliceerd als het eerste volume van *Psychologie de l'art* (1947-50). In 1951 werd de tekst aangepast tot een onderdeel van het door Gallimard uitgebrachte *Les Voix du silence*. In de periode 1952-54 volgden nog drie volumes van *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*.<sup>25</sup>

Deze boeken zijn voorzien van een ietwat gezwollen en mijmerend proza, waarin trouwens geregeld wordt gereflecteerd over de aard van fotografische reproducties. In eerste instantie worden Malraux's boeken geschaagd door een grote hoeveelheid foto's



Albert Skira, rond 1960

van kunstwerken die aan een meesterlijke beeldregie zijn onderworpen. Beelden worden afgesneden en herkaderd. Opeenvolgingen en nevenschikkingen leveren een verrassende en verfrissende 'lectuur' op. Malraux aarzelt niet om zijn beelden te 'manipuleren': werken worden gespiegeld, of de lezer wordt op het verkeerde been gezet wat de schaal van het oorspronkelijke werk betreft. Malraux thematiseert ook de revelerende en manipulatieve kracht van fotografie, door bijvoorbeeld een detail van een fresco van Giotto ondersteboven te reproduceren, of door een negatief van een werk van Rubens in *Les Voix du silence* op te nemen. Het is de fotografie die toelaat om al deze beelden samen te bekijken, en het is de fotografie die onze blik begeleidt. Voor Malraux is de 'geschiedenis van de kunst de geschiedenis van wat fotografeerbaar is'. Het traditionele museumgebouw kon worden ingeruild voor een virtueel en allesomvattend fotografisch archief, dat zich bij uitstek manifesteert in het geïllustreerde kunstboek. In tegenstelling tot het moderne museum, dat de contemplatie van unieke en geïsoleerde meesterwerken stimuleert, steunt het *Musée imaginaire* op de assemblage en het naast elkaar plaatsen van kunstwerken uit verschillende stijlen, periodes en culturen. Malraux's boekproject is op de eerste plaats een ode aan een universele vormtaal en aan de menselijke creativiteit. In deze beelden krijgen we de mens te zien die zichzelf realiseert, idealiseert en boven zichzelf uitstijgt. Waar volgens Benjamin mechanische reproductietechnieken een revolutionair potentieel bezaten omdat ze het aura van het traditionele kunstwerk kunnen vernietigen, transformeert bij Malraux de fotografie het kunstwerk tot werelderfgoed, waarvan de manifestaties mysterieus en bijna religieus zijn verbonden. Op vele spreads stipt Malraux niet alleen isomorfe relaties aan tussen kunstwerken uit compleet verschillende contexten, hij creëert ook een dialoog of introduceert psychologische spanning.

Die stilistische en spirituele synthese wordt door Malraux perfect gevisualiseerd in een stijl die surrealistische nevenschikkingen of een eisensteiniaanse montage van fricties ontwijkt. De dialoog tussen kunstwerken uit verschillende periodes en culturen wordt bovendien mogelijk gemaakt door een gelijkaardige bladschikking en fotografische stijl. Zeker in het *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* verleent de uniforme kadrering, belichting en achtergrond een eenheid aan de objecten. In 1953 maakte Maurice Jarnoux voor *Paris Match* foto's van Malraux in diens kantoor, waar de vloer volledig is bezaaid met pagina's of proefdrukken. Het imaginaire museum introduceert op die manier, in de beslotenheid van één kamer, de hedendaagse oververzadiging aan beelden.

### Noten

- Zie bijvoorbeeld *The Artist and the Book, 1860-1960, in Western Europe and the United States*, Boston, Museum of Fine Arts/Harvard College Library, 1961; François Chapon, *Le Peintre et le livre: L'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, Parijs, Flammarion, 1987; Joan Lyons (red.), *Artists' Books: A Critical Anthology and Source Book*, New York, Gibbs Smith, 1987; Riva Castleman, *A Century of Artists Books*, New York, MoMA, 1994; Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books*, New York, Granary Books, 2004; Johan Pas, *Artists' Publications: The Belgian Contribution*, Keulen, Koenig Books, 2017.
- Erwin Panofsky, 'Original und Faksimilereproduktion', oorspronkelijk gepubliceerd in *Der Kreis* (1930). Engelse vertaling verschenen in *RES: Anthropology and Aesthetics*, nrs. 57-58, 2010, pp. 330-38.
- Walter Benjamin, 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit', in: Idem, *Gesammelte Schriften*, Band I, 2, Frankfurt, Suhrkamp, 1991, pp. 431-508.
- Ik ontleen dit idee aan Dean MacCannell, die hetzelfde suggereerde met betrekking tot de rol van fotografie en film in het toerisme. Dean MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, New York, Schocken Books, 1976.
- Francis Haskell, *The Painful Birth of the Art Book*, Londen, Thames and Hudson, 1987.
- Benedict Leca, 'An Art Book and Its Viewers: The *Recueil Crozat* and the Uses of Reproductive Engraving', *Eighteenth-Century Studies*, nr. 4, 2005, pp. 623-49.
- Zie ook Pascal Griener, 'Art History in the Age of Photography: Constant Leber's *Pantographie* of 1865 and the 'Painful Birth of the Art Book', *Studies in the History of Art*, nr. 77, 2011, pp. 55-67.
- Zie Anthony Hamber, 'The Use of Photography by Nineteenth-Century Art Historians', in: Helene Roberts (red.), *Art History Through the Camera's Lens*, Londen, Gordon & Breach Publishers, 1995, pp. 89-121.
- Zie Valerie Holman, 'Still a Makeshift: Changing Representations of the Renaissance in Twentieth-Century Art Books', in: Rodney Palmer, Thomas Frangenberg (red.), *The Rise of the Image: Essays on the History of the Illustrated Art Book*, Farnham, Ashgate, 2003, pp. 244-57; en Anthony Hamber, 'Photography in Nineteenth-Century Art Publications', in: Palmer, Frangenberg (red.), op. cit. (noot 9), pp. 215-43.
- Zie Bernard Berenson, 'Isochromatic Photography and Venetian Pictures', *Nation*, nr. 1480, 1893, pp. 346-47; Heinrich Wölfflin, 'Wie man Skulpturen aufnehmen soll', *Zeitschrift für Bildende Kunst*, nr. VII, 1896, pp. 224-28; VIII, 1897, pp. 294-97; en XXVI, 1915, pp. 237-44; Emile Mâle, 'L'enseignement de l'histoire de l'art dans l'université', *Revue universitaire*, nr. III, 1894, p. 19; Richard Stettiner, 'Die Photographie in der Kunstwissenschaft', *Kunstchronik*, 1896, pp. 555-60.
- Zie Valerie Holman, 'The Art Book', in: Simon Ford (red.), *Information Sources in Art, Art History and Design*, München, K.G. Saur Verlag, 2001, pp. 60-76; Steven F. Joseph, 'Art and the Early Photographic Album', *History of Photography*, nr. 3, 2012, pp. 373-74.
- Mary Graham Duff, *Famous Paintings and Their Homes*, Boston, Soule Photograph Company, 1887.
- N.N., *Albert Skira: The Man and his Work*, New York, Hallmark Gallery, 1966; Albert Skira, Paul Éluard, *Vingt ans d'activité*, Genève, Skira, 1948.
- Wilhelm von Bode, 'Die Sintflut Deutscher Kunstbücher', *Der Kunstwanderer*, nr. 5, 1923/1924, pp. 175-77.
- Zie bijvoorbeeld Rudolph Menge, *Bilderatlas zur Einführung in die antike Kunst*, Leipzig, E. A. Seemann, 1886; Georg Dehio, Franz Winter, *Kunstgeschichte in Bildern: Systematische Darstellung der Entwicklung der bildenden Kunst vom klassischen Altertum bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig, E.A. Seemann, 1898; Adolf Bieber, *Bilderatlas zur Einführung in die Geschichte der Baukunst*, Leipzig, Seemann Verlag, 1903; Hans Jantzen, *Bilderatlas zur Einführung in die Kunstgeschichte*, Esslingen, Paul Neff Verlag, 1913.
- Paul en Luc Haesaerts, 'Un critique par la photographie', *Flandre: Essai sur l'art flamand depuis 1880. Vol. 1: L'impressionnisme*, Parijs, Lazzaro, 1931.
- Giovanni Morelli [onder pseudonym van Ivan Lermolieff], *Italian Painters: Critical Studies of Their Works*, Vol. 1: *The Borghese and Doria-Pamfili Galleries in Rome*, Londen, John Murray, 1892.
- Erwin Panofsky, 'Jan van Eyck's Arnolfini Portrait', *Burlington Magazine for Connoisseurs*, nr. 372, 1934, 117-27.
- Yukio Yashiro, *Sandro Botticelli and the Florentine Renaissance*, Londen, The Medici Society, 1929.
- Over het detail, zie Georges Didi-Huberman, 'L'Art de ne pas décrire: une aporie du détail chez Vermeer', *La Part de l'oeil*, nr. 2, 1986, pp. 102-119; Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Parijs, Flammarion, 1996; Sigrid Weigel, "Nichts weiter als...": Das Detail in den Kulturtheorien der Moderne; Warburg, Freud, Benjamin', in: Wolfgang Schäffner, Sigrid Weigel, Thomas Macho (red.), *Der liebe Gott steckt im Detail: Mikrostrukturen des Wissens*, München, Fink, 2003, pp. 91-111; Carlo Ginzburg, 'Minutiae, Close-Up, Microanalysis', *Critical Inquiry*, nr. 1, 2007, pp. 174-89; en 'Notes from the Field: Detail', *The Art Bulletin*, nr. 4, 2012, pp. 490-514.
- Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München, Bruckmann, 1888; Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München, Bruckmann, 1915.
- Zie Zeynep Çelik Alexander, 'Baroque out of Focus: The Question of Mediation in Wölfflin', *New German Critique*, nr. 1, 2018, pp. 79-109.
- Paul Schultze-Naumburg, *Kulturarbeiten*, München, Callwey im Kunstwart-Verlag, 1901-1917.
- Martin Warnke, Claudia Brink (red.), *Aby Warburg. Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin, Akademie Verlag, 2008.
- Zie André Malraux, *Psychologie de l'art: Le Musée imaginaire*, Genève, Skira, 1947; *Les Voix du silence*, Parijs, Gallimard, 1951; *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Parijs, Gallimard, 1952-54. Gallimard bracht in 1965 *Les Voix du silence* opnieuw uit onder de titel *Le Musée imaginaire*. Zie ook Henri Zerner, 'Malraux and the Power of Photography', in: Geraldine Johnson (red.), *Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 116-30; Jeanyves Guérin, Julien Dieudonné (red.), *Les écrits sur l'art d'André Malraux*, Parijs, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006; Georges Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du musée imaginaire*, Parijs, Hazan, 2013; en Walter Grasskamp, *Malraux und das imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon*, München, Verlag C.H. Beck, 2014.





*Distance Extended / 1979–1997  
Part I. Works and Documents  
from Herbert Foundation*

Herbert Foundation  
Coupure Links 627 A, Gent  
t: +32 9 269 03 00  
[contact@herbertfoundation.org](mailto:contact@herbertfoundation.org)  
[www.herbertfoundation.org](http://www.herbertfoundation.org)

## Private View

Elke dinsdag, woensdag en donderdag kunt u op een veilige manier én in alle rust een privé bezoek aan de huidige tentoonstelling inplannen.

Reserveer uw persoonlijk tijdslot online op onze website of telefonisch via 09 269 03 00.

Uitnodigingskaart Martin Kippenberger, *Bilder Einer Ausstellung*,  
Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt, 2001

# Vijfentwintig fotografisch geïllustreerde kunstboeken, 1900-1950

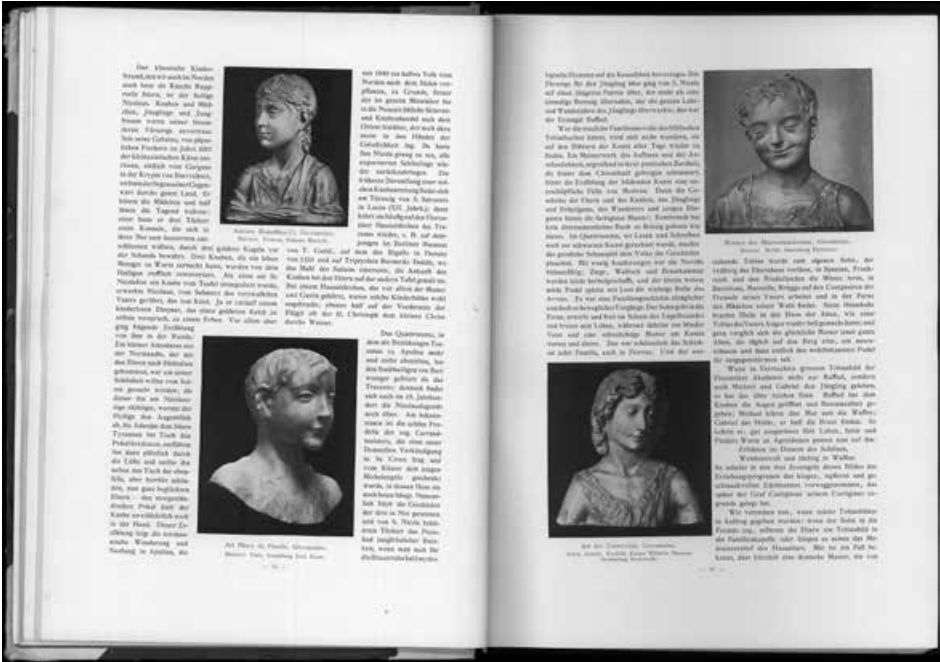
Onderstaande selectie omvat vijfentwintig kunstboeken uit de eerste helft van de twintigste eeuw, vanaf grosso modo het moment dat het technisch mogelijk was om fotografische reproducties in drukwerk op te nemen tot de publicatie van het *Musée imaginaire* van André Malraux. Deze selectie laat zien dat reeds vóór Malraux geïllustreerde kunstboeken werden gepubliceerd die op een onconventionele en hoogst reflexieve manier inspeelden op de condities van het boek en de logica van mechanische kunstreproducties. Dit aspect vormde een essentieel criterium voor de selectie, die dus duidelijk verschilt van een overzicht van baanbrekende teksten over kunst, zoals die bijvoorbeeld werden besproken in het door Richard Shone en John-Paul Stonard samengestelde *The Books That Shaped Art History. From Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss* (2013).

Elke selectie is tot op zekere hoogte arbitrair en dat is ook hier het geval. Uitgeverijen zoals Phaidon, TEL of Skira, reeksen zoals de *Klassiker der Kunst* en de *Propyläen Kunstgeschichte*, en auteurs als Kenneth Clark, Carl Einstein, Elie Faure, Ludwig Goldscheider, László Moholy-Nagy en André Vigneau mochten niet ontbreken. Andere boeken zijn gekozen als representatief voorbeeld voor een aanpak, methode of vernieuwing die bij meerdere publicaties uit dezelfde periode aangetroffen wordt. De chronologisch gerangschikte lemma's, vergezeld van een beknopte bibliografie, zijn meestal gewijd aan één titel, maar belichten soms ook volledige reeksen.

Steven Jacobs

## I Das Museum. Eine Anleitung zum Genuss der Werke bildender Kunst

**Richard Graul en Richard Stettiner (red.)**  
**Berlijn en Stuttgart, Verlag von Wilhelm Spemann, 1896-1911**  
34,6 x 25 cm, per volume ca. 70 pagina's tekst, 30 pagina's bijschriften en ca. 160 bladen met illustraties  
Druk: Hoffmannsches Buchdruckerei Felix Kraiss, Stuttgart



In 1873 richtte Wilhelm Spemann (1844-1910) de naar hem genoemde uitgeverij op die zich specialiseerde in reeksen als *Germania* (1876-78) en *Die Erde und ihre Völker* (1876-80). Daarnaast gaf Spemann toonaangevende boeken uit over kunst en cultuur zoals de geschriften van Jacob Burckhardt en een nieuwe editie van Herman Grimms *Das Leben des Michelangelo*. De beeldende kunsten vormen ook het onderwerp van de ongeveer vijftien jaar lopende reeks *Das Museum*, die door Richard Graul (1862-1944) en Richard Stettiner (1865-1927) werd uitgegeven rond de eeuwwisseling. Graul was actief als redacteur van kunsttijdschrift *Pan* (1894-96) en was vooral gespecialiseerd in toegepaste kunst. Hij was ook auteur van een kunsthistorische *Bilderatlas* waarvan in de late negentiende en vroege twintigste eeuw meerdere edities verschenen. In 1896, het jaar waarin het eerste volume van *Das Museum* verscheen, werd hij museumdirecteur te Leipzig. Stettiner was werkzaam in Berlijn en Hamburg en was een van de eerste kunsthistorici met een uitgesproken interesse in het jonge medium fotografie en haar relatie tot de kunsten. Naast zijn enthousiasme voor de 'kunstofografie' – Stettiner schreef uitvoerig over het picturalisme – zag hij de fotografie als een onontbeerlijk instrument in de kunstwetenschappen. Zo publiceerde hij in 1896 in *Kunstchronik* het artikel 'Die Photographie in der Kunstwissenschaft'.

Fotografische reproducties van kunstwerken staan ook centraal in de reeks *Das Museum*, die zich, zoals de ondertitel aangeeft, richt op het 'genot' van de kunst. Om dit genot te bevredigen bevat deze publicatie een groot aantal hoogkwalitatieve fotografische zwart-witreproducties op losse bladen, enkel aan de rectozijde bedrukt. Deze platen werden ter beschikking gesteld aan de hand van een twintigtal 'afleveringen' per jaar. Elk deel, dat één mark kostte, bevat naast een achttal platen enkele spaarzaam geïllustreerde tekstbijdragen over allerhande onderwerpen. Op het einde van het jaar stelde de uitgever luxeuze omslagen ter beschikking om de twintig afleveringen samen te houden. Daarnaast werd de volledige 'jaargang' ingebonden als een lijvig boekvolume.

Elk volume opent met een met getekende guirlandes omzoomde inhoudstafel waarvan de traditionele vormgeving publicaties uit het midden van de negentiende eeuw oproept. Op de versozijde van de inhoudstafel worden de illustraties opgesomd die in de tekstpagina's zijn geïntegreerd. In het eerste volume varieert de lengte van de meeste teksten, die in twee kolommen werden geplaatst, van één tot twee pagina's. Enkele teksten zijn iets langer. In latere (telkens ongedateerde) volumes nemen alle teksten telkens vier pagina's in beslag.

In de introductie tot het eerste volume stellen de redacteurs dat ze een overzicht willen bieden van de ontwikkeling van schilderkunst en beeldhouwkunst van de antieken tot de eigen tijd, en dat vooral aandacht zal worden geschonken aan meesterwerken. Binnen deze krijtlijnen komt een brede waaier aan onderwerpen aan bod. Het eerste volume bevat bijvoorbeeld artikels over tekenkunst, Giorgione, Puvis de Chavannes, het Pergamonaltaar, Holbeins madonna's, Frans Hals, het moderne naturalisme, Alexander de Grote in de kunst, de navolgers van Van Eyck, de Laocoön, Donatello en Arnold Böcklin, maar ook over de concepten 'stijl' en 'type.' Een later volume brengt teksten samen over onder meer



de prenten van Dürer, de schilderkunst en etsen van Goya, oud-Kretenzische kunst, Filippino Lippi, Europees porselein, Praxiteles, Honoré Daumier, Rembrandt en thema's als het kind in de kunst van het quattrocento en kledij in het werk van Dürer. De lijst van auteurs leest als het nec plus ultra van de toenmalige kunstwetenschap, kunstfilosofie en het museumwezen: onder meer Wilhelm von Bode, Bernard Berenson, Max Friedländer, Ludwig Justi, Karl Lamprecht, Gustav Pauli, Josef Strzygowski, Ulrich Thieme, Robert Vischer, Aby Warburg en Heinrich Wölfflin leverden bijdragen aan *Das Museum*.

Na de artikels volgen enkele pagina's met in klein letterkorps gedrukte korte toelichtingen bij de illustraties en een gedetailleerde index. Pas daarna treft de lezer de essentie aan van de publicatie: 160 bladen illustraties. Elk kunstwerk wordt onderaan de pagina geïdentificeerd: naast de titel en de naam van de kunstenaar worden afmetingen en materiaal opgegeven. Bovenaan links staat het museum vermeld waar het kunstwerk zich bevindt en in de rechterbovenhoek is er een vage kunsthistorische aanduiding ('vijftiende eeuw, Florentijnse school'). Enkele illustraties nemen een dubbele pagina in beslag, terwijl een klein aantal pagina's meerdere afbeeldingen bevat, bijvoorbeeld een reeks fresco's of etsen. Een paginagrote reproductie van de Knidische Aphrodite van Praxiteles is vergezeld van een kleine foto in de marge die diezelfde sculptuur vanuit een ander standpunt laat zien. Opmerkelijk is de nadrukkelijke vermelding 'Einzelveverkauff' niet gestattet' op elke prent – het lijdt geen twijfel dat platen als losse bladen snel circuleerden en wellicht vaak werden ingelijst.

De samenstelling van elk volume lijkt willekeurig – het platengedeelte is veel ruimer dan de thema's die in de artikels aan bod komen. Ook de volgorde van de platen weerspiegelt slechts vaag de schikking van de artikels vooraan in het volume. In die zin kan elk boek uit de reeks bekeken worden als een imaginair 'museum', dat zoals elk museum een ietwat arbitrair en onsamenhangend geheel vormt van kunstwerken uit verschillende periodes en culturen.

Steven Jacobs

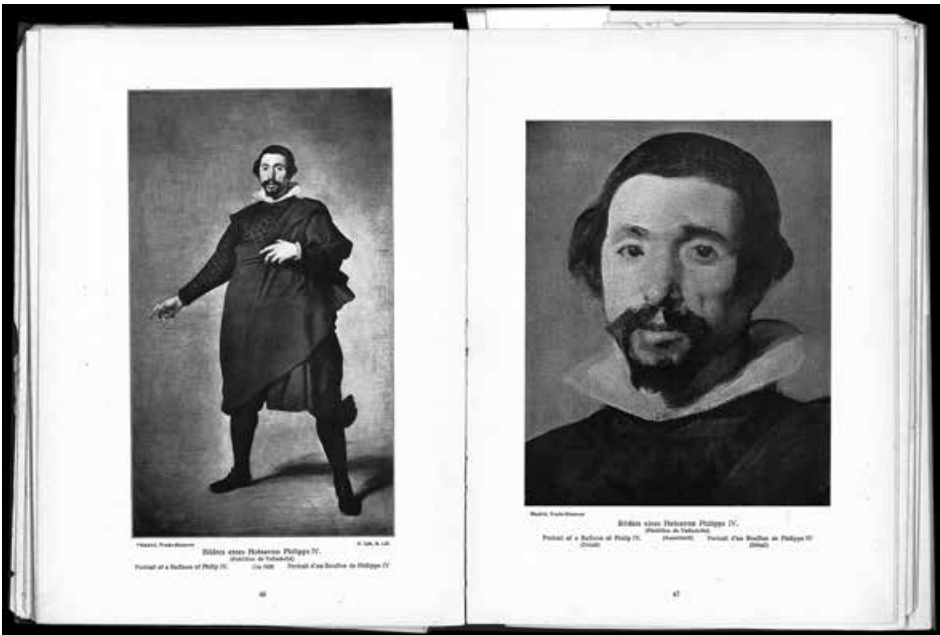
– Walter Grasskamp, *André Malraux und das imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon*, München, Beck Verlag, 2014, pp. 50-51.

## II Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben

**Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1904-1937**  
19 x 26 cm, ca. 50 pagina's tekst, afbeeldingen variërend tussen 144 en 1265  
Druk: Deutsche Verlags-Anstalt

Binnen de reeks *Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben* werden tussen 1904 en 1937 precies drieëndertig luxeuze monografieën uitgegeven, telkens gewijd aan een individuele kunstenaar, een 'klassieker' in de kunstgeschiedenis. De voorkeur ging uit naar oude meesters uit de zestiende en zeventiende eeuw: Rafaël, Rembrandt, Titiaan, Rubens, Velázquez... Daarnaast had men ook oog voor Duitse negentiende-eeuwse én eigentijdse schilders als Max Liebermann en Fritz Von Uhde.

*Klassiker der Kunst* behoort tot de meer luxeuze reeksen die indertijd verschenen. De boeken hebben een aangenaam formaat (26 op 19 cm) en zijn voorzien van een harde,







donkerrode koft waarop de naam van de kunstenaar is verwerkt in een gouden embleem met florale motieven in art-nouveaustijl. Elk volume opent met een korte, geïllustreerde tekst over leven en werk van de kunstenaar. De auteur van die tekst wordt doorgaans vermeld op de titelpagina, nooit op de koft. Aan het einde van elk boek zijn lijsten opgenomen die de kunstwerken chronologisch of per collectie, eigenaar en onderwerp ordenen.

De *Klassiker der Kunst*-reeks onderscheidt zich door het grote aantal afbeeldingen. Het volume over Velázquez werd in eerste druk met 275 fotografische reproducties geïllustreerd, het volume over Moritz von Schwind met maar liefst 1265. Het exacte aantal staat systematisch in de titel en op de omslag vermeld. Die afbeeldingen, rechtstreeks op het papier gedrukt, werden aangekocht bij fotografen en gerenommeerde studio's die zich sinds het midden van de negentiende eeuw specialiseerden in kunstreproducties, bijvoorbeeld Alinari te Firenze en Anderson te Rome. De afbeeldingen werden afzonderlijk of per twee op een bladspiegel geplaatst en gekanteld naargelang de breedte. Onder elke afbeelding staat een subscript met zowel de Duitse, Engelse als Franse titel van het werk, het jaartal, de locatie en, opvallend genoeg, de naam van de fotograaf.

*Klassiker der Kunst* presenteert de werken in chronologische volgorde. In sommige gevallen worden de kunstwerken eerst in categorieën, bijvoorbeeld zelfportretten, opgedeeld. Soms wijkt men voorzichtig af van de chronologische volgorde om kunstwerken met eenzelfde beeldtaal of thema op een dubbele pagina te plaatsen. In *Rembrandt. Des Meisters Gemälde in 405 Abbildungen* (Adolf Rosenberg, 1904) breekt men bijvoorbeeld met de chronologische sequentie om vier portretten van rabbijnen op eenzelfde dubbele pagina te bundelen. Ook in *Velázquez. Des Meisters Gemälde in 146 Abbildungen* (Walther Gensel, 1905) verlaat men de chronologie ten gunste van formele of inhoudelijke criteria: een portret van Isabella te paard wordt naast een ruitersportret van haar echtgenoot Filips IV van Spanje geplaatst, en op de voorgaande pagina staan twee portretten van het echtpaar Filips III van Spanje en Margaretha van Oostenrijk. Het portret van de man bevindt zich steeds links en dat van de vrouw rechts. Daardoor bewegen de paarden van Isabella en Filips zich naar elkaar toe en lijken de figuren elkaar over de pagina heen aan te kijken! Eenzelfde aandacht voor de beeldschikking en interessante juxtaposities markeren alle publicaties binnen de reeks.

In een steeds concurrentiële uitgeverysklimaat onderscheidde de *Klassiker der Kunst* zich niet alleen door de grote hoeveelheid afbeeldingen, maar ook door de keuze voor een groot aantal close-ups. De reeks maakte als een van de eerste systematisch gebruik van close-ups om details uit te lichten. Die close-ups focussen hoofdzakelijk op gezichten van personages. Ze werden steeds zorgvuldig gekadreerd en vormen haast nieuwe, autonome werken, waardoor het lijkt alsof de kunstenaar veel meer portretten schilderde dan feitelijk het geval was. Vooral in heruitgaven voegde men uitbundig close-ups toe. In *Velázquez. Des Meisters Gemälde in 256 Abbildungen* (Walther Gensel en Valerian Von Loga, 1914) toont men geregeld op de linkerpagina het gehele kunstwerk en op de rechterpagina een detail van het gelaat van de figuur op dat schilderij. Daardoor ontstaan als het ware twee portretten: het oorspronkelijke werk van Velázquez en een nieuw beeld. Tijdens het bladeren leidt dat tot een aangename ritmiek, waarbij de lezer van gelaat naar kunstwerk, van detail naar detail, en van het ene naar het andere gelijkende werk 'danst'.

*Klassiker der Kunst* was succesvol, wat blijkt uit de ruime verspreiding in bibliotheken in talloze landen. De boeken groeiden uit tot belangrijke naslagwerken tot ver in de twintigste eeuw. Bovendien werd de reeks door andere uitgeverijen opgekocht en vertaald, met onder meer de Franse reeks *Classiques de l'Art* als resultaat. [III]

Elise Dupré

– Larry Silver en Kevin Terraciano, *Canons and Values. Ancient to Modern*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2019.

### III

## Mantegna. L'Oeuvre du Maître en 200 Reproductions Nouvelle Collection des Classiques de l'Art (1908-1914)

Parijs, Hachette & Compagnie, 1911

18,5 x 26 cm; XLIX + 190 pagina's, 200 afbeeldingen

De reeks *Nouvelle Collection des Classiques de l'Art* werd tussen 1908 en 1914 uitgebracht door Hachette, als afgeleide van de serie *Klassiker der Kunst* [II]. Net als de Duitse reeks bestaat de *Classiques de l'Art* uit luxeuze monografieën over oude meesters zoals Dürer (1908), Michelangelo (1909), Holbein (1912), Murillo (1913) en Velázquez (1914).

De harde, donkerrode omslag verschilt in vormgeving van de Duitse reeks, maar werd eveneens versierd met gouden typografie en florale motieven. De volumes beginnen met een tekst over het leven van de kunstenaar, met een paginanummering in Romeinse cijfers. Die tekst wordt gevolgd door een groot aantal fotogravures op afzonderlijke pagina's, die overwegend in hoofdcategorieën ('fresco's') en vervolgens chronologisch zijn geordend. De grote hoeveelheid afbeeldingen was net als bij de Duitse variant een verkoopargument; het exacte aantal werd telkens vermeld in de titel. De afbeeldingen werden van de Duitse edities overgenomen, maar de teksten werden ingekort waardoor de dominantie van de beelden in de Franse reeks nog groter is. De illustraties zijn afzonderlijk of per twee op een bladspiegel geplaatst en gekanteld naargelang de breedte. Onder elke afbeelding worden de titel (enkel in het Frans), het jaartal, de locatie, de afmetingen en de fotograaf vermeld.

De reeks was geliefd. In een artikel in de *Revue historique* uit 1912 roemde kunsthistoricus Louis Hourticq de *Classiques de l'Art* als een van 'de beste instrumenten van kunsthistorici'.

Hij prees 'de goed gemaakte en goed geordende beelden', die aan de lezer alle middelen verstrekten om een oeuvre te begrijpen.

Ook in de Franse reeks wordt veelvuldig gebruikgemaakt van *close-ups*, geïsoleerd op aparte pagina's en omringd door witruimte, die de afbeeldingen als een kader of lijst een zekere autonomie verleent. Een voorbeeld valt te bewonderen in *Mantegna. L'Oeuvre du maître en 200 reproductions* (1911), dat gebaseerd is op volume 16 uit de *Klassiker der Kunst*, in 1910 verschenen met een tekst van Fritz Knapp. In dit boek worden Mantegna's fresco's in Padua en Mantua volledig ontleed aan de hand van fotografische details. In het begin van de publicatie staan enkele foto's van de fresco's in Padua in hun geheel. Ze worden gevolgd door een reeks van vijftientig close-ups en fragmenten, die de opbouw van de fresco's niet noodzakelijk volgen. Daardoor worden figuren en acties afgezonderd en krijgen ze als het ware een nieuwe rol. De lezer verliest in de hoeveelheid beelden het overzicht op de feitelijke compositie.

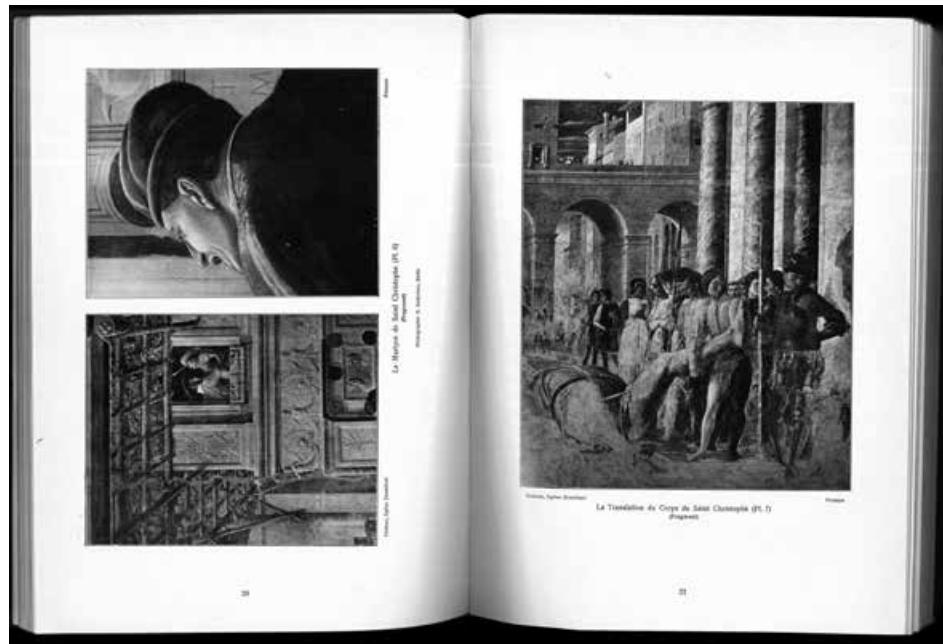
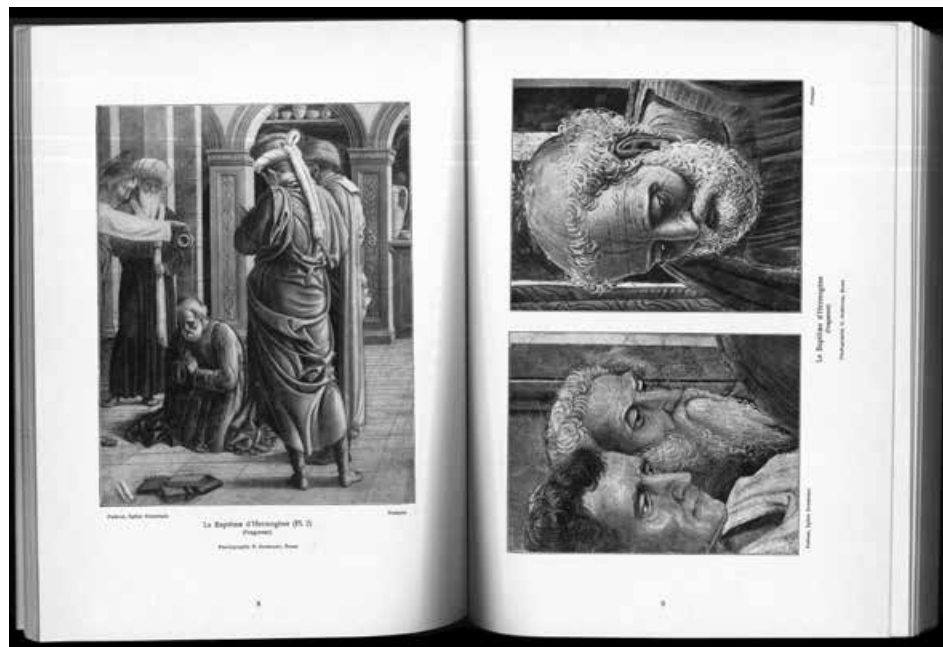
Details die op eenzelfde spread worden gecombineerd spelen vormelijk op elkaar in. Door figuren op basis van eenzelfde kijkrichting of gelijkaardige fysieke eigenschappen naast elkaar te plaatsen en te bundelen, ontstaat er een visuele herhaling die de taal van Mantegna benadrukt. Bij het tafereel van de doop van Hermogenes, onderdeel van de fresco's in Padua, wordt een detail van de oude Hermogenes geplaatst naast een detail van twee omstaanders, een jongere en een oudere man. Zo wordt een narratief verschil tussen deze figuren duidelijk: de omstaanders kijken neer op de geknielde Hermogenes. Maar we zien ook hoe de twee oudere mannen met hun grijze, gekrulde haren en baarden op dezelfde vakkundige manier geschilderd zijn.

De juxtapositie van details kan evengoed een nieuw narratief genereren. Een aantal pagina's verder staan twee details uit *Het Martelaarschap van Sint Christoffel* op eenzelfde spread, met een sterke interactie. Op het detailbeeld rechts kijkt een man verschrikt op. Links staan twee figuren in een raam, waarbij de ene man een pijl in het oog gekregen heeft. De relatie tussen deze twee beelden lijkt causaal: de man rechts merkte het tafereel met de pijl op en reageert geschrokken. Als je de fresco van Mantegna echter in zijn geheel bekijkt, blijken deze details ver van elkaar verwijderd. De blik van de geschrokken man richt zich niet op het balkon, maar op een andere gebeurtenis. Met deze redactionele ingreep vestigen de samenstellers van het boek de aandacht op de dramatische scène met de pijl. De lezer, die het overzicht van Mantegna's compositie ondertussen is kwijtgeraakt, zou dit echter als een causaal verband kunnen zien en wordt zo om de tuin geleid.

De selectie en ordening van de afbeeldingen passen bij het werk van Mantegna. Vooral de frescocyclus, met terugkerende personages in verschillende tafereelen, lenen zich bijzonder goed tot deze representatie door middel van opeenvolgende details. Mantegna staat erom bekend zijn tafereelen niet duidelijk af te lijnen. Hij speelt met perspectief en laat figuren uit de kaders treden, waardoor de grens tussen de tafereelen vervaagt. De (soms desoriënterende) opeenvolging van details versterkt dit alleen maar. De samenstellers benadrukken de inhoudelijke samenhang tussen de verschillende scènes.

Elise Dupré

– Louis Hourticq, 'Histoire de l'Art', *Revue historique*, nr. 2, 1912, pp. 364-388.



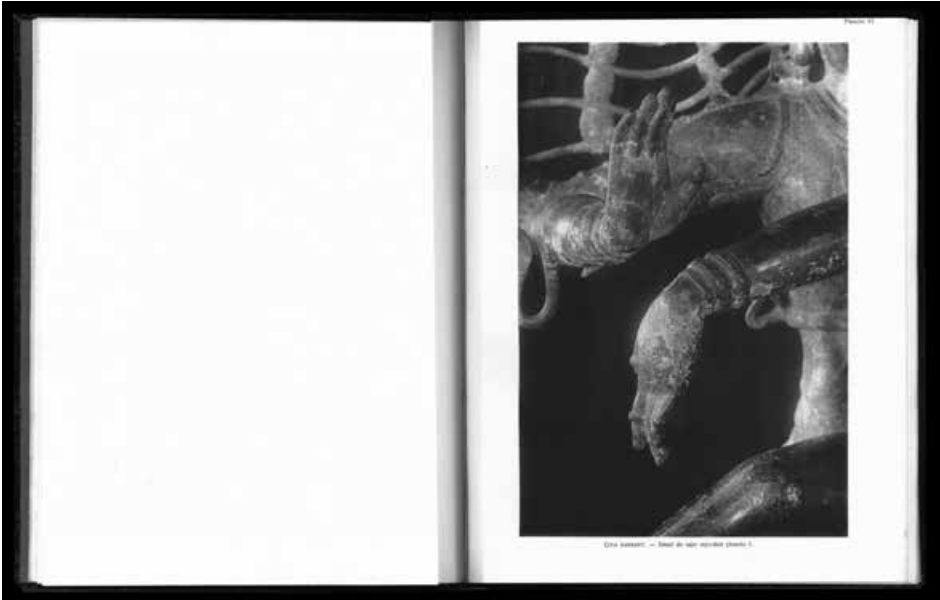
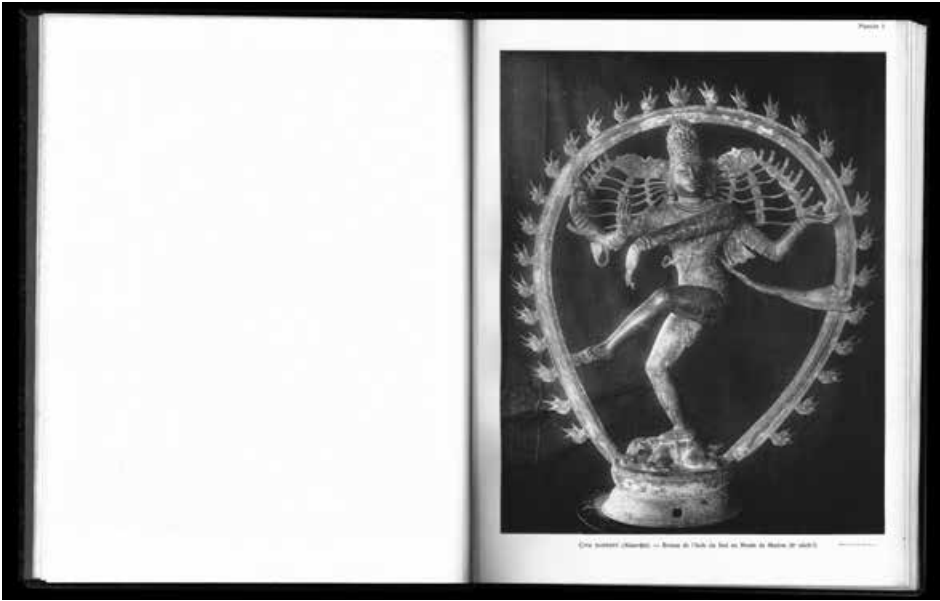


## IV Ars Asiatica

Victor Goloubew

Brussel en Parijs, Éditions G. Van Oest, 1914-1935

26,5 x 34,5 cm, per volume ca. 50 pagina's tekst en ca. 50 pagina's met illustraties  
Ontwerp: Éditions G. Van Oest; druk: L'imprimerie Protat Frères, Mâcon



Gérard Van Oest (1875-1935) werd als kind van Nederlandse ouders geboren in Frankrijk, maar leidde een tijdlang een boekhandel in Gent. In 1904 startte hij te Brussel een uitgeverij gespecialiseerd in kunstboeken. Tijdens de eerste jaren publiceerde Van Oest onder de naam *Librairie nationale d'art et d'histoire* boeken over grote tentoonstellingen in België en Frankrijk, maar ook grotere studies zoals *Les grands artistes des Pays-Bas* (1906) en monografieën, onder meer *Auguste Rodin. L'homme et l'œuvre* (1908) van Judith Cladel. Later zou hij boeken op de markt brengen over oude meesters, eigentijdse kunstenaars, architectuur en Aziatische kunst.

De publicaties vallen op door hun kwaliteit. De fotografische reproducties zijn stevast sterk en sprekend, de drukkwaliteit is voortreffelijk en de boeken liggen goed in de hand. Het papier werd weldoordacht geselecteerd – in een aantal publicaties wordt aan de papierkeuze een volledige pagina gewijd. De typografie en het ontwerp van de pagina's, hoewel eerder traditioneel, verraden een voorliefde voor het kunstboek als object, als een esthetisch samengaan van meerdere factoren. Voor de inhoud van de publicaties steunde Van Oest op een uitgebreid netwerk in intellectuele en artistieke kringen, en werkte hij samen met vooraanstaande historici en auteurs, onder wie Alphonse-Jules Wauters, Camille Lemonnier en Judith Cladel. Na de Eerste Wereldoorlog en een verhuizing naar Parijs legde Van Oest zich toe op het publiceren van reeksen. Zo verschenen er series over Vlaamse en Franse miniatuurkunst, over de schatten in de Franse nationale bibliotheek, over architectuur en decoratieve kunsten en over schilderkunst in België en Frankrijk.

Opmerkelijk is *Ars Asiatica*, een van de eerste gedetailleerde, geïllustreerde studies van kunst uit het Aziatische continent. De reeks startte in 1914 nadat de Frans-Russische kunsthistoricus, oriëntalist en verzamelaar Victor Goloubew (1878-1945) met een enorme collectie foto's uit Azië terugkwam. Van Oest besloot zijn onderzoek uit te geven en boekte meteen succes met een volume over Chinese schilderkunst. Er zouden tussen 1914 en 1935 (het jaar van het overlijden van de uitgever) uiteindelijk 18 volumes verschijnen. Elke publicatie werd door Goloubew zelf geredigeerd en uitgegeven onder auspiciën van de École française d'Extrême-Orient. Elk volume is groot van formaat, ligt zwaar in de hand en wordt geïllustreerd met heliotypieën rechtstreeks gedrukt op de pagina's. De fotografische reproducties bevinden zich *hors-texte*: na twintig tot vijftig pagina's tekst steeds op afzonderlijke pagina's. De volumes hebben eenzelfde kافت waarop in gouden letters titel, volume en auteur worden vermeld. Opvallend is de 'Franse pagina' met telkens een illustratie; een uitgepuurde lijntekening of een grafisch element met de titel en naam van de reeks binnen een strakker, moderner ontwerp.

De onderwerpen variëren sterk. Enerzijds wordt Aziatische kunst in Europese musea en privécollecties uitgelicht. Anderzijds worden sites in Azië in kaart gebracht en uitgebreid gefotografeerd. De herkomst van de reproducties wordt duidelijk geduid, waaruit men kan opmaken dat het gros van de afbeeldingen aangeleverd werd door redactieleden. De afbeeldingen worden naargelang grootte alleen, of in een groepering (volgens een meer encyclopedische ordening met nummering) op de pagina gedrukt. Objecten worden gedetoureerd en als fragmenten binnen een doordachte compositie op de pagina geplaatst. Daarbij wordt afgewisseld tussen lichte en donkere achtergronden. In een aantal publicaties zijn grotere, uitvouwbare afbeeldingen gekleefd.

Sculpturen worden vanuit meerdere hoeken gefotografeerd. Waar mogelijk worden details getoond. In *Ars Asiatica. Sculptures Civaïtes* (1921), het derde volume binnen de reeks, staan bijvoorbeeld 47 heliotypieën. De publicatie behandelt Indische Shiva-sculpturen en werd samengesteld en geschreven door Goloubew, met aanvullingen van Auguste Rodin, Ananda Coomaraswamy en E.B. Havell. De foto's werden door Goloubew

genomen tijdens een reis in 1911, en tonen zowel diverse sites als sculpturen van Shiva, maar ook opmerkelijke details. Beeldhouwwerken werden van (zeer) dichtbij gefotografeerd, wat de beelden een duidelijke materialiteit verleent, maar ook resulteert in een scherptediepte die uitzonderlijk is voor de fotografie van kunstwerken in de vroege twintigste eeuw. De afbeeldingen staan individueel op groot formaat op een pagina. Dat geldt bijvoorbeeld voor twee Shiva's uit de tiende eeuw die, op de daaropvolgende pagina's, volgens een stramien worden vergeleken: eerst het frontale gelaat, daarna een profiel en tot slot de handen. De foto's van de handen tonen telkens vanuit eenzelfde standpunt de open handpalm en een linkerhand, waarbij vooral de gratie van de vingers opvalt. De poëtische kracht van deze beelden is onder meer geprezen door Rodin, die op vraag van Goloubew een tekst schreef die postuum in het boek werd opgenomen.

De boeken die Van Oest op de markt bracht over oude meesters, eigentijdse kunstenaars, architectuur en Aziatische kunst werden hoog gewaardeerd. Recensies en *témoignages* in een catalogus, die naar aanleiding van de vijfentwintigste verjaardag van de uitgeverij verscheen, zijn lovend over de kwaliteit van de fotografische reproducties, de typografie en het grafisch ontwerp. Door de balans tussen 'het wetenschappelijke' en 'het artistieke' werden de boeken gezien als essentiële instrumenten binnen de studie van de kunst.

Elise Dupré

- Les Éditions G. Van Oest. *Catalogue Général*, Brussel, G. Van Oest, 1929.
- Victor Goloubew, 'Gérard Van Oest', *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, nr. 2, 1935, pp. 577-580.
- Louis Malleret, 'Le vingtième anniversaire de la mort de Victor Goloubew (1878-1945)', *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, nr. 2, 1967, pp. 331-373.

## V Negerplastik

Carl Einstein

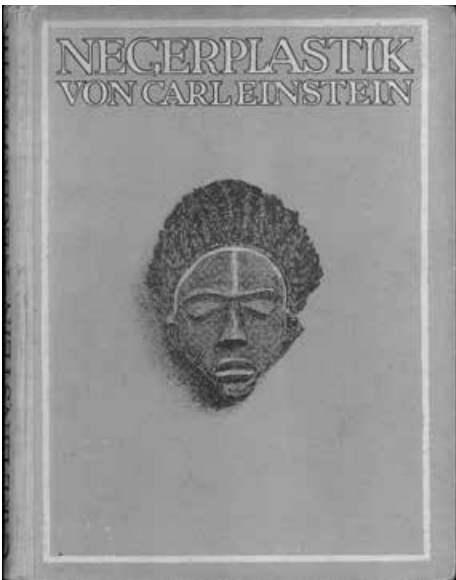
Leipzig, Verlag der Weissen Bücher, 1915

25 x 19 cm, xxvii + 111 pagina's, 111 zwart-witafbeeldingen  
Druk: Engelhardt, Leipzig

*Negerplastik* van Carl Einstein (1885-1940) geldt als een van de eerste publicaties over Afrikaanse kunst. Oorspronkelijk uitgegeven in 1915, biedt het boek een vroege blik op Afrikaanse sculpturen als kunst en niet louter als curiosa of rariteiten. Kennis over Afrika was beperkt: er was dispaaraat werk van missionarissen en vroege etnologen zoals Henri Trilles of Augustus Henry Lane-Fox Pitt Rivers. Het Musée du Congo in Tervuren publiceerde in 1906 het eerste overzichtswerk met betrekking tot de materiële cultuur en kunst van Kongo: *Notes analytiques sur les collections ethnographiques*, met meer dan 700 foto's van objecten en enkele contextuele veldwerkfoto's. Het belangrijkste werk over Afrika in Europa was *Und Afrika Sprach* (1912) van etnoloog Leo Frobenius, gebaseerd op archeologisch veldwerk in Zuidwest-Nigeria. Tegelijk ontwikkelde zich in de Angelsaksische wereld de discipline van de antropologie. In de Verenigde Staten publiceerde Franz Boas *Primitive Art* in 1927, terwijl de stichter van de 'Britse School' van de antropologie, Bronislaw Malinowski, in *Argonauts of the Western Pacific* (1922), gebaseerd op etnografisch veldwerk in Papoea-Nieuw-Guinea, vooral ahistorisch te werk ging. Hij ontweek grotendeels de discussie over de esthetische waarde van objecten door de lokale pols- en halssieraden in de eerste plaats te situeren binnen het economische systeem van de Kula.

In *Negerplastik* was de focus van Carl Einstein niét de (antropologische) context, maar wel de 'pure sculpturale vorm'. Einstein ging bewust etnologisch noch antropologisch te werk: hij maakte associaties door beelden op het blad te combineren, ze vormelijk te verbinden of, soms, te confronteren. Zo toont hij een 'abstract' Fang-reliekhoofd, op de tegenoverliggende pagina een 'naturalistische' weergave van een hoofd en op de voorgaande pagina een 'naturalistisch' Fang-reliekhoofd. Met deze beeldcombinaties was *Negerplastik* belangrijk voor avant-gardekunststromingen zoals kubisme, dadaïsme en surrealisme.

In *Negerplastik* ging het niet zozeer om contextuele kennis uit de etnologie en vroege etnografie, maar om de kunst van het kijken en het vergelijken, mede mogelijk gemaakt door de beschikbaarheid van fotografische reproducties. *Negerplastik* bestaat uit 111 foto's van 94 objecten en stimuleert formele vergelijkingen tussen afbeeldingen van sculpturen. De meeste objecten worden, in hun volledige vorm, frontaal gepresenteerd of driekwart gedraaid. Van zeventien voorwerpen zijn er zij- en voor-aanzichten. Op sommige foto's is te zien dat er handig gebruik werd gemaakt van het licht, om de contouren en het vlakken- en lijnenspel beter te benadrukken. Veel sculpturen werden in deze vroege periode letterlijk gestript van hun context, door ze te ontdoen van toevoegingen zoals textiel en raffia, of van de nagels gedreven in *nkisi nkondi* ('krachtbeelden' of 'fetisjen') van de Congolese volkeren. Ook fel gekleurde verf werd dikwijls verschaald om de vorm beter





oude kerk

the world after:  
conversation pieces

Met bijdragen van:  
Aimée Zito Lema  
Children of the Light  
Geo Wyeth  
David Helbich  
Germaine Kruij  
Hans van Houwelingen  
Iswanto Hartono  
Marc Mulders  
Marinus Boezem  
Madelon Hooykaas  
PolakVanBekkum  
Ruchama Noorda  
Sarah van Sonsbeeck  
Smári Róbertsson  
Stéphanie Saadé  
Yair Callender

t/m 3 jan 2021  
Zie voor het  
publieksprogramma:  
[oudekerk.nl](http://oudekerk.nl)

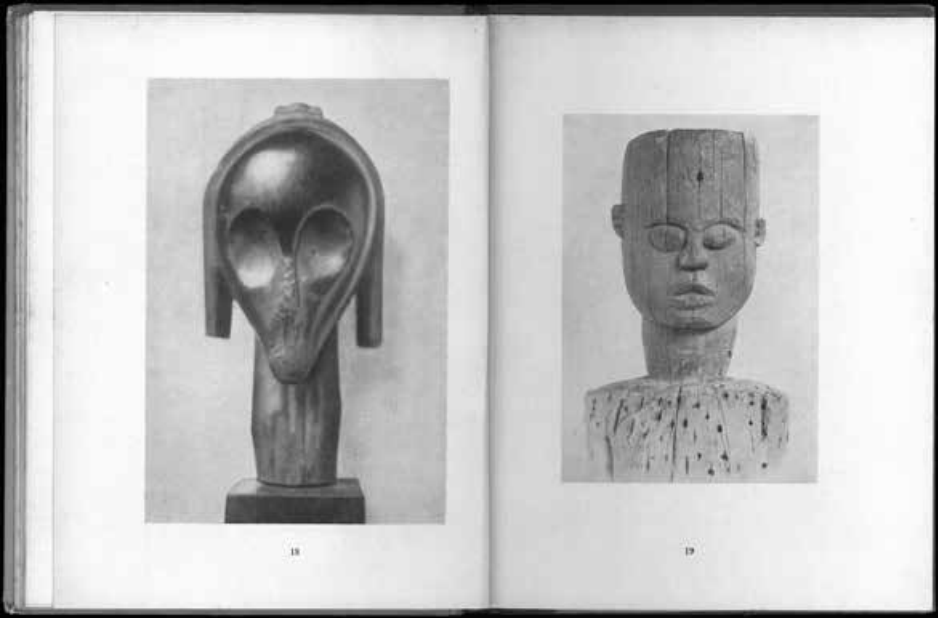
AE amsterdams  
fonds voor de  
kunst

M  
musea  
fonds

KICKSTART  
CULTUUR  
FONDS

POENIS BEGRONDING  
CULTUURFONDS





te accentueren en ‘authentiek’ te maken voor de handel in ‘primitieve’ of ‘tribale’ kunst. Lichtwerking, maar ook andere, meer fotografische technieken, zoals afwisseling van focus (soms wazig, soms scherp) of een specifieke positionering van het object in kwestie (soms gefixeerd, soms zwevend) nodigen in *Negerplastik* uit tot het poëtisch contempleren van Afrikaanse kunst.

Voor Einstein was het duidelijk: dé Afrikaanse kunst werd gekenmerkt door een ‘eenheid van stijl’. *Negerplastik* toont een vroege canon van Afrikaanse kunst. Tekst en beeld staan los van elkaar – Einstein wil het in de tekst niet hebben over context, maar gaat wel in op religie, maskerade en psychologie – en de beelden hebben geen verklarende labels. De herkomst van de foto’s is voor het overgrote deel terug te leiden tot kunsthandelaar Josef Brummer. In 1913 had Einstein als curator meegewerkt aan een tentoonstelling over Picasso, Derain, Matisse en de Afrikaanse kunst in de *Neue Galerie* te Berlijn. Ook aan een kleinere tentoonstelling over Picasso had hij Afrikaanse voorwerpen toegevoegd. In deze context leerde hij Brummer kennen, die hem naar alle waarschijnlijkheid veel van de foto’s toestuurde waarmee Einstein *Negerplastik* samenstelde.

Vanaf 1916 werkte Einstein voor het Duitse bezettingsleger te Brussel, waar hij toegang had tot de bibliotheek van het Musée du Congo en inzage kreeg in de *Notes analythiques*. Het resulteert in Einsteins tweede publicatie over Afrikaanse kunst, *Afrikanische Plastik* (1921). Maar vooral *Negerplastik* zal, mede door het grandioze Duitse grafische ontwerp, van grote invloed blijven op generaties avant-gardekunstenaars en critici. De beelden zijn zo samengesteld dat de kijker nadenkt. Het beeld wordt theorie, de ritmische en sequentiële combinaties roepen associaties op. In *Negerplastik* worden de dingen los van elkaar beschreven: Einstein zoekt geen verbindingen tussen Picasso en Afrikaanse kunst, maar focuste op vorm, volume, ruimte en de vitale levenskracht van de werken, en dit zowel in het kubisme als in Afrikaanse kunst. Dat hij in *Negerplastik* fouten maakte, door bijvoorbeeld enkele afbeeldingen van Oceanische kunst toe te voegen, doet minder ter zake. Het boek leest als een *Bilderatlas* en was niet alleen een fundamentele tekst in de opkomende discipline van de Afrikaanse kunstgeschiedenis, maar leverde ook een cruciale bijdrage aan de ontwikkeling van het geïllustreerde kunstboek.

Hugo DeBlock

- Ezio Bassani, ‘Les Oeuvres illustrées dans *Negerplastik* (1915) et dans *Afrikanische Plastik* (1921)’, *Etudes Germaniques*, nr. 53, 1998, pp. 99-121.
- Joyce Cheng, ‘Immanence Out of Sight. Formal Rigor and Ritual Function in Carl Einstein’s *Negerplastik*’, *Res. Journal of Anthropology and Aesthetics*, nrs. 55/56, 2009, pp. 87-102.
- Wendy Grossman, ‘Photography at the Crossroads. African Art in the Age of Mechanical Reproduction’, in: Cordula Grewe (red.), *Die Schau des Fremden*, Stuttgart, Franz Steiner, 2006.
- Heike Neumeister, ‘Notes on the ‘Ethnographic Turn’ of the European Avant-Garde. Reading Carl Einstein’s *Negerplastik* (1915) and Vladimir Markov’s *Iskusstvo Negrov* (1919)’, *Acta Historiae Artium*, nr.1, 2008, pp. 172-185.
- Zoë Strother, ‘Looking for Africa in Carl Einstein’s *Negerplastik*’, *African Arts*, nr. 4, 2013, pp. 8-21.

## VI Giotto

**Carlo Carrà**  
**Rome, Valori Plastici; Parijs, Crès, 1924/1926**  
19 x 27 cm, 102 pagina’s, 192 afbeeldingen  
Druk: Valori Plastici

In 1925 publiceert *The Burlington Magazine* een recensie waarin het kritische gewicht van het kunstboek *Giotto* in hoge mate wordt gerelativeerd. De recensie besluit toch positief door de kwaliteit van de illustraties te loven. Niet de ‘weinig opmerkelijke’ afdrukkwaliteit van de collotypes wordt gewaardeerd, maar wel het ‘handige corpus’ van de belangrijkste werken van Giotto dat gebruikt kan worden voor ‘ernstigere kritiek’, met ‘veel goed geselecteerde details’. Het aantal, de selectie en de sequentie van de reproducties door de Italiaanse schilder Carlo Carrà (1881-1966), medeauteur van het *Manifest van de futuristische schilders* (1910), zijn inderdaad opvallend.

Valori Plastici bracht tussen 1918 en 1922 een gelijknamig kunsttijdschrift uit dat avant-garde wou verbinden met traditie, en dat na de Eerste Wereldoorlog een *retour à l’ordre* voorstond. Carrà schrijft in het tijdschrift over de spirituele en historische fundamente van de kunst: de ‘verborgen diepte van de gewone dingen’ vatten. Hij karakteriseert classicisme als ordelijke compositie en evenwicht in vorm, en hij verbindt die traditionele eigenschappen met een nieuwe Italiaanse kunst. In *Giotto* etaleert hij die verbinding tussen heden en verleden door het werk van de trecento-schilder in nieuwe kaders te plaatsen.

Het boek opent met een 102 pagina’s tellende tekst over leven en werk van Giotto. De thematische hoofdstukken dicteren in het volgende boekdeel de ordening van de 192 reproducties *hors texte*. Het tekstgedeelte besluit met een overzichtstabel van de afgebeelde en met Romeinse cijfers genummerde werken, en geeft aan of de afbeelding een complete reproductie of een detail betreft. In zijn tekst hanteert Carrà de nummering niet om naar werken te verwijzen. De bijschriften onder de reproducties herhalen de informatie die in het overzicht staat. De tabel bezit met andere woorden geen navigerende functie, maar biedt een bruikbaar overzicht van de opgenomen werken, en maakt de opeenvolging inzichtelijk.

De paginaopmaak en de productie getuigen van een keuze voor economische efficiëntie en technisch gemak, eerder dan dat ze een visuele argumentatie ondersteunen. Alle reproducties staan centraal op de pagina, maar variëren in grootte, verhouding en oriëntatie. Afbeeldingen met een liggende verhouding worden een kwartslag tegen de wijzers van de

klok in gedraaid, zodat het paginaoppervlak meer wordt benut, wat de lezing aanzienlijk vertraagt. Een derde van de reproducties betreft details van taferelen die op andere pagina’s, meestal voorafgaand, geheel worden afgebeeld. De aandacht voor details van andere reproducties, die op hun beurt fragmenten tonen van vaak grootschalige werken, maakt de werken zo aanschouwelijk mogelijk binnen het *format* van het kunstboek. Tegelijk buigt Carrà deze instrumentele benadering om door zijn verstilde en op klassieke leest geschoeide blik op de werken van Giotto samen te laten vallen met een voorliefde voor eigenzinnige constructies.

Carrà’s selectie van afbeeldingen, kadrering van details en hun volgorde maken de kwaliteit uit van dit boek. Waar de opbouw van zijn tekst de volgorde van de werken bepaalt, gebruikt hij fragmenten en details in cinematografische, narratieve en picturale constructies om de werken van Giotto te presenteren en te reconstrueren. Vooral de korte, visueel losstaande sequenties zijn bijzonder. Een werk dat in zijn geheel is afgebeeld wordt nadien opnieuw geïllustreerd door een opeenvolging van details, als vertellingen binnen een raamverhaal. Exemplarisch zijn reproducties van de frescocyclus in de Scrovegni-kapel in Padua. Ruim de helft van de illustraties in *Giotto* beeldt deze cyclus af, met evenwicht tussen reproducties van gehele fragmenten uit de cyclus en details van deze fragmenten. Giotto’s chronologische cyclus wordt door Carrà in een horizontale en narratieve lezing geplaatst. Dat is opmerkelijk: publicaties uit die tijd lijken onbeslist over de horizontale dan wel verticale opeenvolging van de taferelen. De veranderende gezichtspunten tijdens het doorbladeren van het boek, als gevolg van de geordende fragmenten en details met hun variërende oriëntatie, maken de ruimtelijkheid van het werk in de kapel aanschouwelijk.

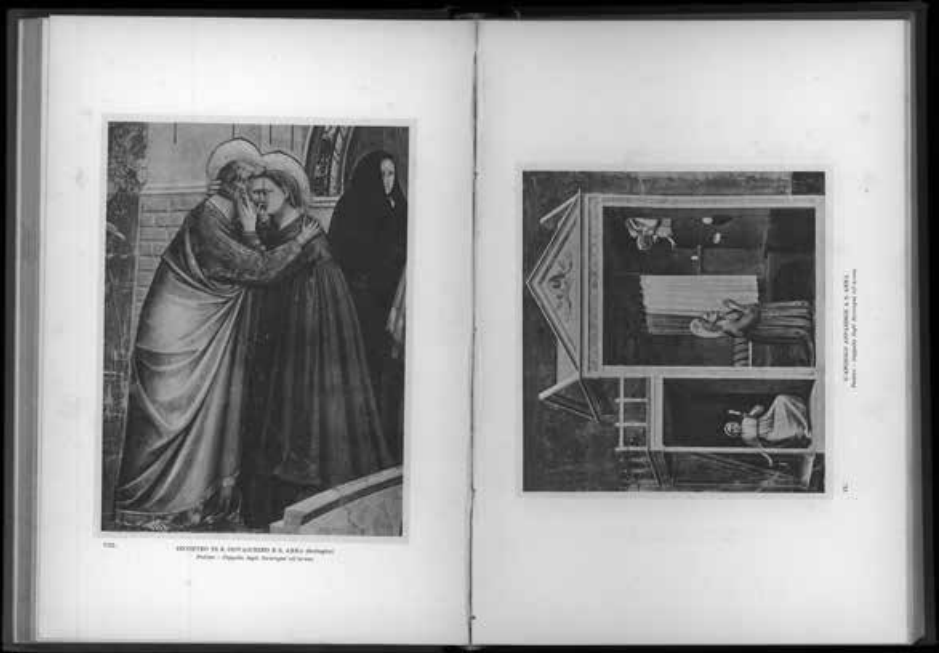
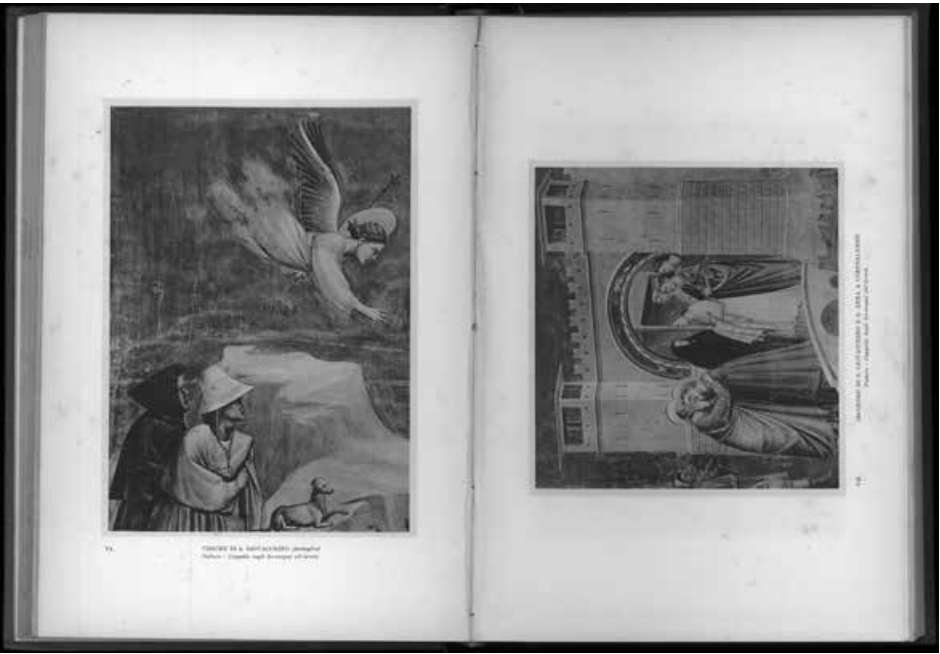
De door Valori Plastici gereproduceerde foto’s werden verstrekt door het nog altijd actieve fotoagentschap Alinari in Firenze. Ze tonen de werken met soms sporen van verval, wat tezamen met de niet al te hoge drukkwaliteit van de reproducties de lezing van het beeldoppervlak sterk beïnvloedt. De tonaliteit van de druk is niet genuanceerd, de zwarten zijn vlak en zwaar, waardoor er nadruk ligt op die elementen in de schilderijen die in donkere tinten zijn aangezet. In de *Ontmoeting van Joachim en Anna aan de Gouden Poort* valt bijvoorbeeld de vrouw gehuld in de zwarte mantel (een vaak besproken onderwerp in de literatuur) nog meer op. Zij eist in de reproducties de aandacht op naast de centrale gebeurtenis in het beeld, de kus tussen Joachim en Anna. Dat wordt door Carrà nog versterkt door haar op te nemen in het detail op de versozijde, waar ze expliciet in het beeld wordt gesneden tezamen met de kussende figuren.

De schilder Carrà verdicht het kijken naar de picturale elementen in Giotto’s werken in variërende vergrotingen. Zijn details tonen beeldelementen vaak twee of drie, en soms vier of vijf keer groter dan de reproducties van de gehelen. Een minderheid toont radicalere vergrotingen waarmee voornamelijk hoofden van figuren paginagroot worden afgebeeld. Op de reproductie van *De kruisiging* volgen zo twee details die respectievelijk Jezus en Maria Magdalena naast elkaar, maar van elkaar afgewend, op een dubbelpagina plaatsen.

Carrà’s aandacht voor detail resulteert ook in merkwaardige dubbelpagina’s. Gehele reproducties van werken links worden afgedrukt naast sneden rechts die als reproductie nauwelijks meer detail vertonen, zoals bij de *Ognissanti Madonna*. Het gebeurt meermaals en zorgt voor verstilling en aandacht voor de afbeelding. Deze subtiele close-ups verwijderen de ruimte van het kunstboek, hun vertraagde opname dempen het tempo. In de sequëntiering van Carrà stellen deze sneden een verdubbeling als reproductie voorop. Het zijn boektechnische equivalenten van de *freeze frame*. Ze tonen een beeldstudie in lijn met de wijze waarop Giotto beweging in verstilling omkeert.

Bas Rogiers

- Carlo Carrà, ‘Il quadrante dello spirit’, *Valori Plastici*, nr. 1, 1918, pp. 1-2.
- Id., ‘Il rinnovamento della pittura in Italia. Parte III’, *Valori Plastici*, nrs. 3-4, 1920, pp. 33-36.
- Isabel Violante Picon, *L’éclat des choses ordinaires*, Parijs, Editions Images modernes, 2005.
- Simona Storchi, ‘Metaphysical Writing and the ‘Return to Order’. Artistic Theorization and Modernist Magazines between 1916 and 1922’, *Italian Modern Art*, nr. 4, 2020.
- W.G.C., ‘Review’, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, nr. 272, 1925, p. 268.

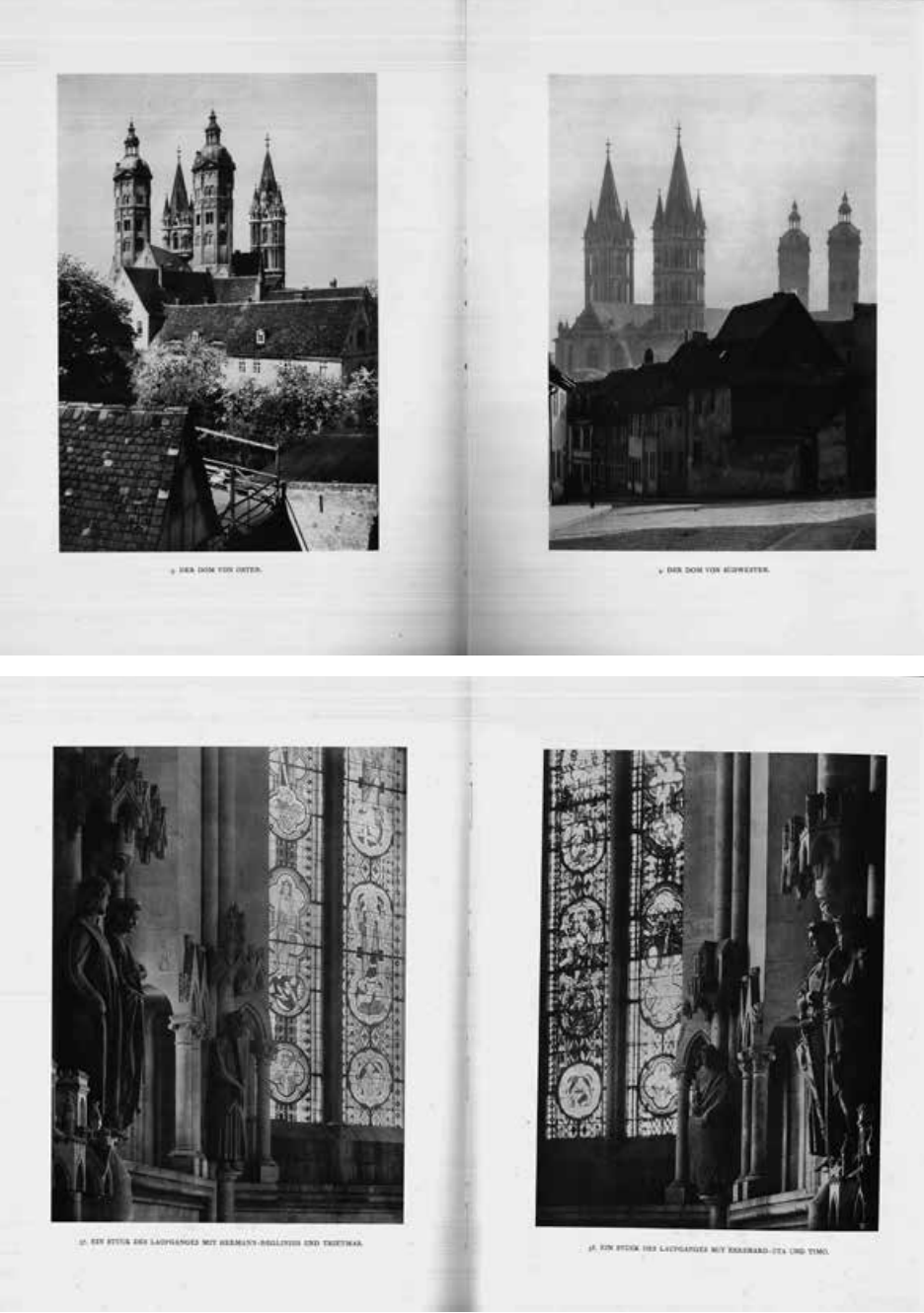




# VII

## Der Naumburger Dom und seine Bildwerke aufgenommen durch Walter Hege, beschrieben von Wilhelm Pinder

**Wilhelm Pinder**  
**Berlijn, Deutscher Kunstverlag, 1925**  
23,5 x 31cm, 52 pagina's met 18 afbeeldingen (Hege en anderen; offsetdruk), afbeeldingskatern met 87 afbeeldingen (duo-toondruk)  
Druk: A. Wohlfeld, Maagdenburg; boekbinder: Georg Schäfer, Maagdenburg; ontwerp cover en titelpagina: Ernst Böhm



‘Een bouwwerk heeft vele gezichten. Maar welk is het eeuwige?’ De woorden waarmee Walter Hege (1893-1955) in 1930 terugblikte op de vele maanden die hij had uitgetrokken om de Acropolis te fotograferen, zouden evengoed op hun plaats zijn om Heges jarenlange obsessie met de kathedraal van het Thüringse provinciestadje Naumburg te typeren. Hege, in de schaduw van de *Dom* opgegroeid, legde het middeleeuwse bouwwerk achtereenvolgens met potlood, foto- en filmcamera vast. *Der Naumburger Dom und seine Bildwerke* zou de voornaamste vrucht van deze fascinatie worden. Met negen oplagen en haast 40.000 exemplaren tussen 1925 en 1952 was het boek behoorlijk populair.

De omstandigheden tijdens de eerste uitgave waren niet bepaald gunstig: de Eerste Wereldoorlog had in Duitsland een economische en morele krater achtergelaten. Toch dankt het boek daar indirect ook zijn bestaan en populariteit aan. Hege, opgeleid als portretfotograaf, begon de *Dom* intensief te fotograferen bij gebrek aan betaalde opdrachten. En de verscheurde natie deed in haar zoektocht naar een nieuwe identiteit graag een beroep op een geromantiseerd beeld van de middeleeuwen. In deze context vroeg Burkhard Meier, uitgever bij het nieuwe Deutscher Kunstverlag, Hege om het fotoboek te realiseren dat aan het begin stond van de bekende reeks *Deutsche Dome* (ca. 1925-1942), waaraan ook Albert Renger-Patzsch zou bijdragen.

Voor de begeleidende tekst bij Heges foto's werd kunsthistoricus Wilhelm Pinder (1878-1947) benaderd. In de geest van de tijd schreef hij een essay dat bol staat van *völkische* motieven en geformuleerd is in een geëxalteerd register. De samenwerking met Pinder, die zou uitgroeien tot een van de 'huiskunsthistorici' van het nazibewind, heeft bijgedragen aan de smet die sinds de jaren zestig op het oeuvre van Hege rust. Zijn opnames van de Naumburger Dom – ook de beelden die losstonden van de samenwerking met Pinder – werden binnen de nationalistisch en racistisch georiënteerde cultuurpropaganda van de jaren dertig en veertig geïntegreerd – iets waartegen de fotograaf zich niet verzet lijkt te hebben.

Essay en fotokatern functioneren onafhankelijk van elkaar. Heges foto's vormen het leeuwendeel, maar het is niet Pinders oogpunt om ze van commentaar te voorzien. De opnames zijn evenmin bedoeld als illustraties bij zijn argumentatie, hoewel hij wel een beroep doet op enkele afbeeldingen (ook van derden) in zijn tekst. Uit de ondertitel van het boek, *Aufgenommen durch Walter Hege, beschrieben von Wilhelm Pinder*, blijkt dat tekst en beeld gelijkwaardig werden geacht.

De manier waarop Heges foto's zijn gerangschikt, roept een bezoek aan de kathedraal in herinnering. Met buitenopnames waarin de *Dom* met karakteristieke waterspuwers uittorent boven Naumburgs historische stadswaasfel wordt de toon gezet. Via het monumentale portaal wordt de blik van de toeschouwer het schip binnengeleid, waarna detailopnames van geornamenteerde kapitelen afgewisseld worden met axiale aanzichten van het oostelijke en het westelijke koor. Daar bevindt zich de apotheose van Heges fotografische vertelling: een dertiende-eeuwse sculptuurpartij. De koorafsluiting met een achtdelig reliëf

beeldt het passieverhaal uit, een monumentale calvarie vormt de eigenlijke toegang tot het westkoor, waar zich ook de twaalf levensgrote, geïdealiseerde beelden van de 'stichters' van de kathedraal bevinden. Deze sculpturen gelden als hoogtepunten uit de gotische beeldhouwkunst, waarbij de beeltenis van Uta de kroon spant.

Naast een verhalende montage gebruikte Hege ook de mogelijkheden van de bladspiegel, kadering en belichting om het fotoboek van een haast filmisch elan te voorzien. Het stramen van één (meestal staande) foto per bladzijde biedt de mogelijkheid om detailopnamen van de kapitelen en het passiereliëf van de koorafsluiting als een parallelmontage te ensceneren, een camerazoom en -zwenk rond de calvarie te ensceneren én dialogen tussen de beelden van de stichters te suggereren. Met behulp van dramatische uitsnijdingen met de allure van close-ups versterkt Hege deze effecten en schept hij een evocatief ruimtegevoel, dat versterkt wordt door het spatiale middelpunt tussen twee opnames bewust weg te laten. De contrastrijke belichting, hoewel gemilderd door de duotoondruk, vormt het sluitstuk voor Heges expressieve en psychologiserende benadering van kathedraal en beeldhouwwerken.

Omdat Heges opnames op subjectief-artistieke leest geschoeid zijn, en niet op een objectief-wetenschappelijke, is *Der Naumburger Dom und seine Bildwerke* meermaals op de korrel genomen door kunsthistorici, onder wie Erwin Panofsky. De fotograaf was het om *Einführung* te doen: het verlangen om de waarneming van de historische bouwers van de kathedraal zo getrouw mogelijk te capteren en zo de hedendaagse blik te sturen. De lezer die het boek vandaag ter hand neemt, maakt kennis met de culturele dynamiek in Weimar-Duitsland, in plaats van het 'eeuwige gezicht' van de Naumburger Dom te zien.

Raf Wollaert

- Angelika Beckmann, *Walter Hege (1893-1955) und das fotografische Abbild der Naumburger Stifterfiguren im Wandel der Zeit. Zum Stellenwert der Fotografie in der Kunstgeschichte*, Berlin, Freie Universität Berlin, 1990.
- Walter Hege, Angelika Beckmann en Bodo von Dewitz, *Dom, Tempel, Skulptur. Architekturphotographien von Walter Hege*, Keulen, Agfa Foto-Historama, 1993.
- Friedrich Kestel, 'Walter Hege (1893-1955). Race Art Photographer and/or Master of Photography', in: Helene E. Roberts (red.), *Art History Through the Camera's Lens*, Londen, Gordon and Breach Publishers, 1995, pp. 283-316.

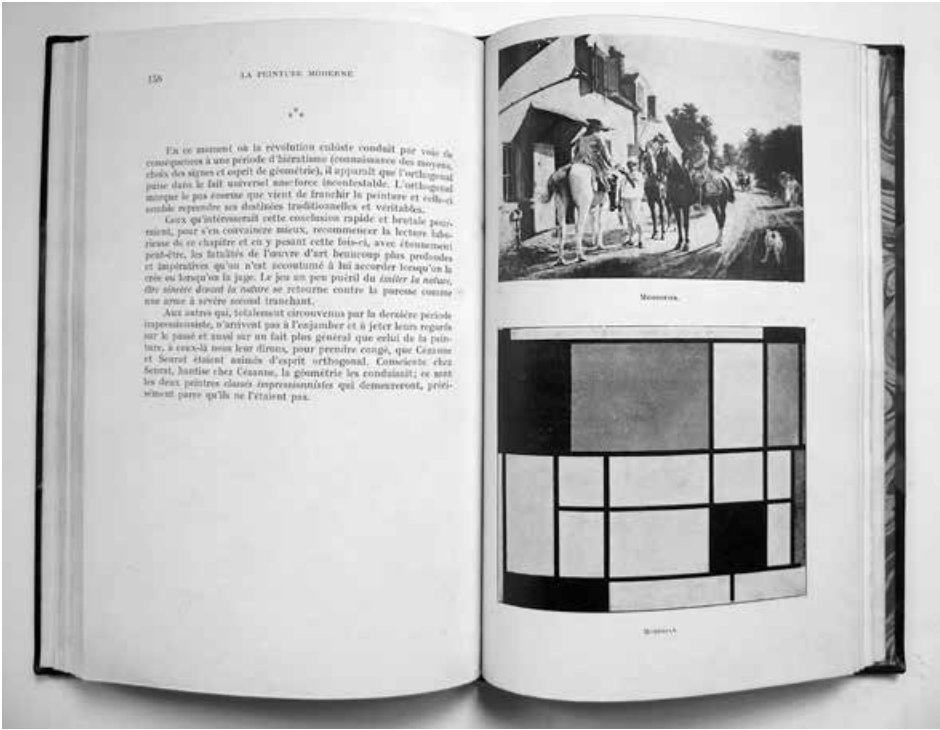
# VIII

## La Peinture moderne

**Amédée Ozenfant & Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier)**  
**Parijs, Les Éditions G. Crès & Cie., 1925**  
15,5 x 23,5 cm, 236 pagina's, 132 afbeeldingen in het tekstdeel (waarvan 3 in kleur), 29 volblad afbeeldingen buiten tekst (waarvan 6 in kleur)  
Druk: Imprimerie E. Arrault & Co., Tours

Na de Eerste Wereldoorlog treedt het kubisme een 'klassieke' fase in. Picasso herontdekt Ingres, en de schilders die het kubisme trouw blijven, zuiveren het uit tot een formele esthetica. Tijd voor een volgende stap, dachten de Franse schilder Amédée Ozenfant (1886-1966) en de Zwitsers-Franse schilderende architect Charles-Edouard Jeanneret (1887-1965), beter bekend als Le Corbusier. Ze ontmoetten elkaar in Parijs in 1917 en reeds het jaar daarop stelden ze er samen hun schilderijen tentoon. Aansluitend verscheen hun pamflet *Après le cubisme*, waarin ze pleitten voor een *retour à l'ordre* na de chaos van de oorlog. Ze streefden de conceptie van een precieze, zuivere en tijdloze kunst na, die zich focust op compositie en harmonie, en noemden dat purisme. Vanaf 1920 publiceerden Ozenfant en Le Corbusier in het nieuwe tijdschrift *L'Esprit Nouveau*, uitgegeven door Paul Dermée, dat functionele architectuur en een nieuwe klassieke moderne kunst propageerde. Daarmee namen uitgever en kunstenaars een standpunt in tegen het nihilisme van de dadaïsten en het productivisme van de constructivisten.

*La Peinture moderne* verscheen als vierde in een reeks monografieën over moderne architectuur en kunst, de *Collection de l'esprit nouveau*. Voordien had Le Corbusier in de reeks al drie titels uitgebracht, *Vers une Architecture* (1923), *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925) en *Urbanisme* (1925). Ze bundelden hoofdzakelijk essays en artikels die eerder in *L'Esprit Nouveau* verschenen waren. Een monografie met bewerkte artikels over moderne schilderkunst complementeerde deze reeks. Daarvoor hernamen Ozenfant en Le Corbusier grotendeels teksten en ideeën uit hun artikels en vulden die aan met nieuwe teksten en beeldmateriaal.





aal. Het boek omvat een voorwoord, negen hoofdstukken en een uitgebreid deel met afbeeldingen.

Na algemene uiteenzettingen over de relaties tussen natuur en kunst en de invloed van een ‘moderne’ manier van waarnemen, is het leeuwendeel (ongeveer twee derde van het volume) gewijd aan het ontstaan en de diverse stadia van het Franse kubisme. Het is veelzeggend dat het laatste hoofdstuk, onder de noemer ‘persoonlijke ideeën’, gewijd is aan het purisme. Deze stroming vormt aldus de synthese en de conclusie van de voorgaande ontwikkelingen. De toon is zakelijk en didactisch. Het geheel oogt als een klassiek leerboek over de moderne schilderkunst, niet als een provocerend pamflet. Het lettertype is klassiek, met overdadig gebruik van kapitalen, cursieven en Romeinse cijfers. De bladspiegel staat in functie van helderheid en leesbaarheid, en straalt eveneens klassieke degelijkheid uit.

Net als de andere titels van de *Collection de l’esprit nouveau* verscheen *La Peinture moderne* als een modern ogende softcovereditie, met een centraal geplaatst fotobeeld op het monochroom groene omslag. Een dergelijk fotografisch beeld op de cover was ongewoon in de jaren 1920 en suggereert moderniteit. In tegenstelling tot de coverfoto’s van de andere titels opteerden de samenstellers voor een compositie van vier reproducties, ingeschreven in een wit vierkant: een waterlelieschilderij van Monet, *Le Chahut* van Seurat, Christus en Maria Magdalena van Rodin en een antiek korèbeeld. De vier beelden fungeerden oorspronkelijk, samen met een schilderij van Juan Gris en een Afrikaans masker, als volbladillustratie bij het artikel ‘Sur le plastique’, in 1920 door Ozenfant en Le Corbusier gepubliceerd in het eerste nummer van *L’Esprit Nouveau*. De organisch ogende composities van Monet en Rodin moesten het daar ontgelden als emanaties van ‘slecht’ plastisch bewustzijn, terwijl de geometrische benadering van Gris en Seurat, het tribale masker en de Griekse sculptuur navolgenswaardig werden geacht.

Wat *La Peinture moderne* onderscheidt van kunstpublicaties uit de jaren twintig is de enorme hoeveelheid afbeeldingen. Met circa 160 illustraties, het merendeel reproducties van contemporaine kunstwerken, oogt het boek als een referentiewerk. Deze visuele component wordt benadrukt doordat het laatste deel van het boek bestaat uit dertig volbladafbeeldingen. Negen illustraties zijn in fraaie vierkleurendruk – voor kunstboeken uit deze periode, zeker boeken over moderne kunst, is dat hoogst uitzonderlijk. Vermoedelijk zijn dit de eerste gepubliceerde kleurenafbeeldingen van (post)kubistische werken van Picasso, Braque, Gris, Leger, Lipchitz, Marcoussis, Ozenfant en Le Corbusier.

De eerste publicaties over het kubisme, *Du Cubisme* van Albert Gleizes en Jean Metzinger (1912) en *Les Peintres cubistes* van Guillaume Apollinaire (1913), bevatten respectievelijk slechts 26 en 46 relatief schamele zwart-witafbeeldingen. De fotografische reproducties in *La Peinture moderne* zijn in vergelijking daarmee van hoge kwaliteit. Ze fungeren deels als ondersteuning van de tekst. In die zin worden ze didactisch aangewend, zoals op de cover en op een pagina waar een anekdotisch *pompier*-schilderij van Ernest Meissonier geconfronteerd wordt met een geometrische compositie van Mondriaan. Daarnaast is dit boekdeel gestoffeerd met reproducties van antieke, middeleeuwse en renaissancekunstwerken, en enkele lijntekeningen. In contrast daarmee staan de zakelijke foto’s – een handelsmerk van Le Corbusier – van moderne verworvenheden als een lichtreclame, een automobiël, een kasregister, camera’s, industriële skeletbouw en voorbeelden van moderne naaktfotografie.

Het merendeel van het beeldmateriaal documenteert de Franse schilderkunst na Monet, onder meer een uitvoerige visuele documentatie van de fasen van het kubisme. De historiserende, didactische inhoud past perfect in de tijdgeest. Ook tijdschriften als *L’Esprit Nouveau* en *Valori Plastici* [VI] waren, na het iconoclasm van futurisme en dada, een appel aan de goede smaak en respect voor de traditie. *La Peinture moderne* canoniseerde het purisme en het postkubisme door het te verankeren in een kunsthistorisch narratief. De klassieke vormgeving van het traktaat en de haast museale inzetting van de fotografische reproducties ondersteunden dit argument. Het was de laatste samenwerking tussen beide kunstenaars. Le Corbusier legde zich na 1925 toe op zijn werk als architect en urbanist; Ozenfant bleef zelfstandig schilderen en publiceren over moderne kunst.

Johan Pas

– Elizabeth Cowling en Jennifer Mundy (red.), *On Classic Ground. Picasso, Léger, De Chirico and the New Classicism 1910-1930*, Londen, Tate Gallery, 1990.

## IX Die Kunstismen

El Lissitzky, Hans Arp

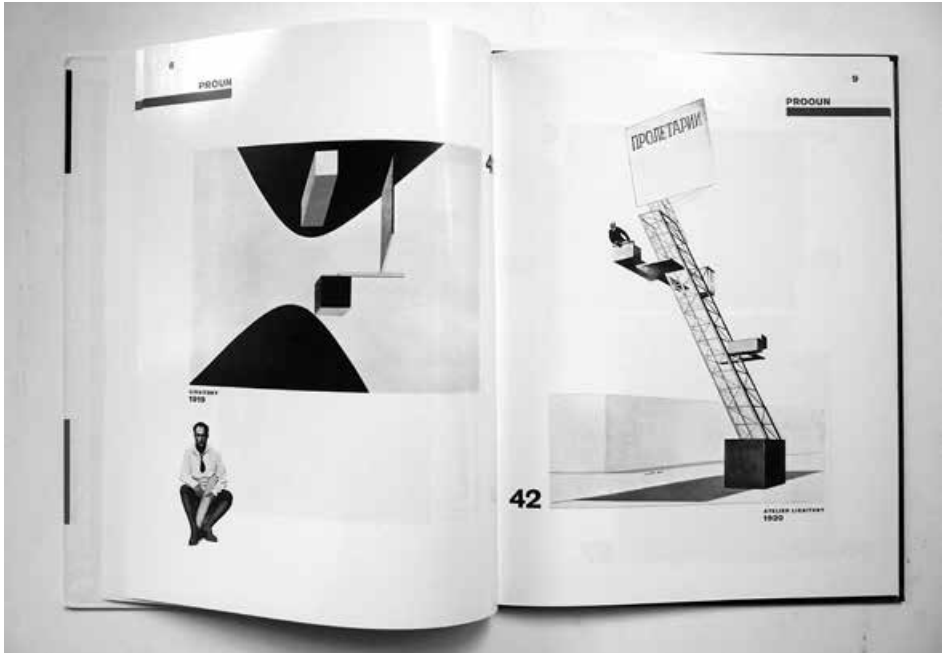
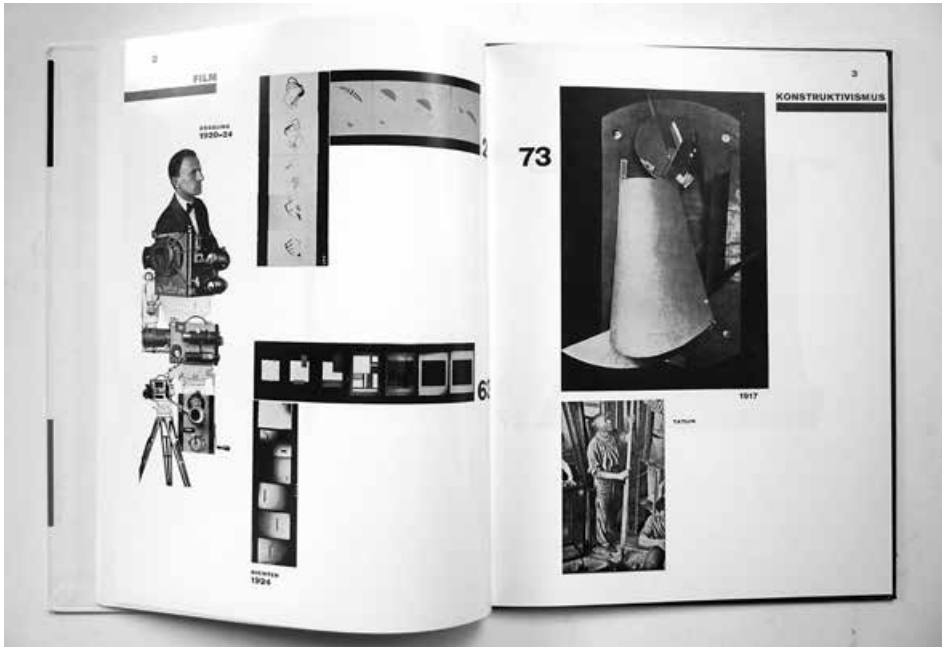
Erlenbach-Zürich, Eugen Rentsch Verlag, 1925

20,5 x 26,5 cm, 60 pagina’s, 76 zwart-witafbeeldingen  
Vormgeving: El Lissitzky; druk: Stähle & Friedel, Stuttgart

*Die Kunstismen* ontstond op initiatief van de Russische kunstenaar en vormgever El Lissitzky (1890-1941). Die werkte nauw samen met de Duitse dichter en kunstenaar Kurt Schwitters voor het dubbelnummer 8/9 van diens tijdschrift *Merz*. Onder de titel *Nasci* (Latijn voor ‘groeien’ of ‘geboren worden’ en de etymologische oorsprong van ‘natuur’) verscheen het in het voorjaar van 1924 als themanummer. Geometrisch-abstrakte kunst en constructivistische ontwerpen werden samengebracht met visuele verwijzingen naar de natuur, als reactie tegen de cultus van de machine die opgang maakte. Voor de layout van deze experimentele uitgave bediende Lissitzky zich van zwart-witreproducties en natuurfoto’s die een vrije dialoog aangingen met het wit van de dubbele pagina’s en met de constructieve (typo)grafische elementen.

Kort voordien had Lissitzky, die vanuit de abstracte schilderkunst (hij noemde zijn plastische werk *Proun*) geëvolueerd was naar ruimtelijke realisaties en grafische vormgeving, baanbrekende boekontwerpen afgeleverd. Iconisch zijn het constructivistische ‘kinderboek’ *Een suprematistisch verhaal van twee kwadraten in zes constructies* (1922) en *Dlja Golosa* (Voor de stem, 1923) met poëzie van Vladimir Majakovski. Beide boeken bestonden volledig uit grafische en typografische bestanddelen. De samenwerking met Schwitters inspireerde hem tot een ambitieuze boek over de recentste avant-garde-ontwikkelingen. Het zou een ‘laatste parade van alle -ismen van 1914-1924’ worden. Schwitters bleek niet geïnteresseerd, maar dichter en kunstenaar Hans Arp (1886-1966), een van de grondleggers van dada, had er wel oren naar. In de zomer van 1924 togen de heren aan het werk. Ze zouden beiden beeldmateriaal en kunstenaarsstatements verzamelen, en Lissitzky zou die in een adequate vorm gieten. Inclusie of exclusie van stromingen, kunstenaars of kunstwerken verliep niet zonder slag of stoot; met deze experimentele geschiedschrijving van recente artistieke verwezenlijkingen waren meerdere persoonlijke belangen gemoeid.

Ondanks het moeizame proces zag *Die Kunstismen* het jaar daarop het licht bij



Eugen Rentsch Verlag, een Duitse uitgeverij die in 1919 naar het Zwitserse Erlenbach verhuisd was en zich tot dan toe niet met avant-gardemateriaal of kunstboeken profileerde. Het drietalige *Die Kunstismen/Les Ismes de l’art/The Isms of Art* werd op een royaal formaat uitgegeven en voorzien van een gekartonneerde kaft. Zestien stromingen en genres, van expressionisme tot en met filmkunst, worden steeds in ten minste een tweetal en ten hoogste een achttal bladzijden besproken. Die pagina’s, geconstrueerd door Lissitzky, ogen als dynamische montages: de reproducties en de kunstenaarsportretten, waarvan sommige gedetoureerd werden, gaan een visuele verbinding aan met de moddervette, schreefloze cijfers en letters. Informatie over de stromingen en kunstwerken werd samengeperst in het begin van het boek, zodat Lissitzky speelruimte had om de spreads als visuele composities en beeldsequenties te benutten. Eerdere ervaringen met abstracte schilderkunst, constructieve typografie en fotomontages kwamen hem goed van pas.

Het boek oogde extreem avant-gardistisch. De brutale typografische cover in zwart, wit en rood, de schreefloze zwarte letter, de constructivistische bladspiegel en de vrije plaatsing van afbeeldingen maken *Die Kunstismen* tot een monument van avant-gardeboek-design. Symmetrische en asymmetrische bladspiegels wisselen elkaar af, wat verrassende en verfrissende sequenties oplevert. Op diverse vlakken is het boek tegendraads: zo begint het in 1924, om vervolgens terug te gaan in de tijd. Lissitzky zette de reproducties naar zijn hand; hij gaat ermee om als een geometrisch-abstrakte schilder met de kleuren op zijn palet. De architecturaal ogende bladspiegels dwingen de beelden en de teksten in het gareel. In die zin wijzen de pagina’s van *Die Kunstismen* vooruit naar de *Demonstrationsräume* die Lissitzky kort daarop zou ontwerpen, zoals de *Raum für Konstruktive Kunst* (Dresden, 1926) en het *Abstraktes Kabinett* (Hannover, 1930). Ook daar zijn de kunstwerken ondergeschikt aan een constructivistisch totaalconcept.

Lissitzky’s en Arps inzet van fotomateriaal in deze parade van de avant-gardes is dus verre van neutraal. Niet toevallig vangt het narratief in 1914 aan met het humanistisch expressionisme van Franz Marc, Marc Chagall en Paul Klee (dat in de tekst vooraan cynisch afgeserveerd wordt) en eindigt het in 1924 met de abstracte films van Hans Richter en Viking Eggeling. De auteurs hanteren een teleologisch perspectief waarbij de schilderkunst, via de formele en materiële deconstructie van kubisme, futurisme, abstracte kunst en dada, uiteindelijk transformeert tot constructivistisch ontwerp en dematerialiseert tot abstracte filmkunst. De eerste pagina bestaat dan ook uit het jaartal 1925 met een vraagteken – een op zichzelf staand typografisch statement dat ook verscheen op de laatste pagina van het *Merz*-nummer dat Lissitzky met Schwitters samenstelde. Het verwijst naar een onzekere toekomst voor zowel de kunst als de avant-garde.

Vandaag staat *Die Kunstismen* bekend als een monument van de vroege avant-gardes, maar het is niet volstrekt uniek. In de jaren twintig kent het zijn gelijke in het al even radicale, maar iets vroegere *Buch neuer Künstler* (1922), samengesteld en vormgegeven door de Hongaarse kunstenaars Ludwig Kassak en László Moholy-Nagy. In een vrije montage presenteren Kassak en Moholy-Nagy ongeveer dezelfde avant-gardestromingen, maar ze vulden de reproducties aan met zakelijke foto’s van moderne verwezenlijkingen, zoals (industriële) architectuur, machines, racewagens en vliegtuigen. Lissitzky kende dit boek zeker, want het verscheen als een uitgave van het Hongaarse avant-gardetijdschrift *MA*, waarvoor hij in 1922 een cover ontwierp. Op zijn beurt schrijft en ontwerpt Moholy-Nagy kort daarop het Bauhaus-boek *Malerei Fotografie Film* (1925) [X], dat weliswaar meer tekst bevat, maar waarvan de typografische vormtaal doet denken aan *Die Kunstismen*. Deze drie boeken, samengesteld en vormgegeven door kunstenaars, zijn niet zozeer objectieve anthologieën in boekvorm als wel draagbare tentoonstellingen met een radicaal constructivistische agenda.

Johan Pas

- *El Lissitzky 1890-1941. Architect, Schilder, Fotograaf, Typograaf*, Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, 1990.
- *El Lissitzky. Utopie en werkelijkheid*, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 2012.
- *The Russian Avant-Garde Book 1910-1934*, New York, MoMA, 2002.



X

# Malerei Photographie Film

**Bauhausbücher 8**  
**László Moholy-Nagy**  
**München, Albert Langen Verlag, 1925**

23 x 18 cm, 134 pagina's, 100 zwart-witillustraties  
Hardcover uitgave met rode letters op gele linnen kaft, stofomslag bedrukt met fotogrammen van Moholy-Nagy. Tevens uitgegeven als paperback. Binnenwerk met uitvouwbaar vel met fragment uit de partituur 'Prelude voor piano en gekleurd licht' van Alexander László  
Vormgeving: L. Moholy-Nagy; druk: Ohlenroth'sche Buchdruckerei, Erfurt; clichés: Dr. von Löbbecke & Co., Erfurt  
Tweede druk (1927) aangepast naar nieuwe spelling: *Malerei Fotografie Film*, 140 pagina's,  
Druk: Hesse & Becker Verlag, Leipzig; Clichés: Dr. von Löbbecke & Co., Erfurt en C. Dünnhaupt, Dessau

'Het traditionele beeld is verleden tijd geworden. Onze ogen en oren zijn nu geopend, op elk moment worden ze gevuld met een rijkdom aan optische en fonetische wonderlijkheden.' Met deze uitspraak besluit László Moholy-Nagy (1895-1946) het tekstgedeelte in *Malerei Photographie Film*, vooraleer het beeldkatern deze stelling visueel verduidelijkt.

In de weelde aan kunst- en fotoboeken die in de jaren 1920 verschenen, neemt deze publicatie een bijzondere plaats in. Het is het achtste deel van een reeks *Bauhausbücher* die architect en Bauhaus-stichter Walter Gropius realiseerde samen met Moholy-Nagy, die in 1923 de *Vorkurs* in Weimar kwam doceren. Tussen 1925 en 1929 werden veertien delen gepubliceerd van de geplande vijftig volumes. Moholy-Nagy ontwierp de hele reeks: hardcovers met felle rode letters gestanst in gele linnen kaften, daarrond een stofwikkel met een afbeelding van het werk van de gastschrijver, telkens een Bauhausdocent of geaffilieerde kunstenaar, onder wie Gropius, Paul Klee, Mondriaan, Van Doesburg en Kandinsky.

Na architectuur, tekenkunst, podiumwerk en beeldende kunst als thema te hebben genomen, buigt het achtste Bauhaus-boek *Malerei Photographie Film* zich over het medium fotografie. In honderd foto's toont Moholy-Nagy de radicale wijzen waarop fotografie onze

visie op de wereld verandert. Hiervoor plaatst hij foto's van persagentschappen naast wetenschappelijke beelden, stills en werk van gerenommeerde fotografen.

Het grootste deel van het beeldkatern is opgebouwd uit dubbele pagina's waarop twee foto's de natuurlijke, organische wereld spiegelen aan de mechanisch-industriële. Zo reso-neert een beeld van zebra's bij een drinkplaats in Oost-Afrika, gemaakt door fotojournalist Martin Johnson voor de *Berliner Illustrierte Zeitung*, met een luchtfoto van visvijvers, aan-geleverd door persagentschap Lohöfener. Beide beelden delen een grafisch strepenpatroon van zwart en wit en het motief van de waterpartij. Elders wordt een sprong van danseres Gret Palucca, gefotografeerd door Charlotte Rudolf, naast een beeld geplaatst van een motorracer liggend in de bocht (fotoagentschap Atlantic); het bijschrift luidt: 'Racetempo stilgezet'. Of: een negatief van een vrouw (Moholy-Nagy) gecombineerd met een amateur-portret dat Hannah Höch (per abuis?) afbeeldt in dubbeldruk.

Dit boek demonstreert een waaier aan technische mogelijkheden: fotografie wordt een machinekunst die de visie van de camera vastlegt, eerder dan de visie van de fotograaf. Dat is de kerngedachte van *das Neue Sehen* of *Neue Optik*, de stroming die in één adem met de Bauhaus-leer genoemd kan worden. Ze experimenteert met beelden die enkel mechani-sche media als fotografie en film kunnen voortbrengen. Zulke fotografische beelden blijken bij uitstek geschikt om een moderne, door technologie snel veranderende wereld af te beel-den. De stroming zet zich af tegen het picturalisme aan het begin van de twintigste eeuw, waarbij onder anderen fotograaf Alfred Stieglitz de schilderkunst als model nam voor atmosferische kunstofoto's. *Das Neue Sehen* kiest radicaal voor de mechanische en automa-tische aspecten inherent aan fotografie. Dat de camera zonder onderscheid of oordeel alles toont wat binnen zijn beeldveld ligt, wordt beschouwd als een democratische deugd. Het werk van amateurs wordt gelijk aan dat van kunstfotografen, fotojournalisten en weten-schappers. Tussen kunstbeelden, medisch materiaal en commerciële communicatie wordt geen onderscheid gemaakt: de prachtige macrofoto's van organische vormen door Albert Renger-Patzsch worden niet anders gewaardeerd dan een röntgenbeeld van Agfa, of een advertentie-collage voor luchtbanden uit *Vanity Fair*.

Bij dat radicaal herdenken ontstaat een aantal nieuwe kunstvormen tussen fotografie, typografie en film, met prachtig samengestelde namen. Moholy-Nagy maakt bijvoorbeeld *fotogrammen*: licht valt op een fotogevoelige emulsie en de objecten die zich tussen de licht-bron en het papier bevinden worden vastgelegd als een spel van grijstonen. Deze techniek was niet nieuw, maar Moholy-Nagy experimenteerde voor deze cameraloze beelden met licht, transparantie en beweging, en zette ze in als autonome en directe tekeninstrumen-ten. Daarnaast is er sprake van *fotoplastiks*: montages en collages, soms met sociaalkriti-sche of propagandistische inhoud, zoals gemaakt door Hannah Höch en Paul Citroen. Het levert een nieuwe vorm van visuele humor op: een uitgerekt paard 'zonder einde' naast een portret met een veelvoud aan ogen dat *Übermensch* of *Ogenboom* genoemd wordt. Een samentrekking tussen typografie en fotografie is de *typofoto*: een montage op basis van let-ters, beelden en grafische tekens. Voor Moholy-Nagy is dit een nieuwe vorm van visuele literatuur, waarin schoonheid gecombineerd wordt met effectiviteit. Hij vult veertien pagi-na's met de typofoto van filmproject *Dynamik der Gross-Stadt*, een stadssymfonie die het ritme en de beweging van de grootstad vastlegt in beelden, letters, strepen en pijlen. Het amusantste nieuwe genre heet *polykino*: de projectie van meerdere films terzelfdertijd, zodat twee of meer losse gebeurtenissen elkaar 'ontmoeten', overlappen en weer uit elkaar gaan. Enkel een schets van een bolvormig projectievlak wordt afgedrukt, al verwijst de tweede druk uit 1927 naar de film *Napoléon* van Abel Gance, waarbij drie filmstroken naast elkaar geprojecteerd werden voor de grote finale.

*Malerei Photographie Film* is dus meer dan een fotoboek. Het handelt over het fotobeeld en over een radicale vormtaal die, hoewel ontwikkeld voor grafisch ontwerp, pers en communicatie, ook in de kunsten een nieuwe manier van kijken teweeg kan brengen, een 'Neue Optik'.

Het boek werd snel erg succesvol: in 1927 volgde een tweede druk en een Russische ver-taling kwam er in 1929; ook verscheen het in paperback. In 1937 emigreerde Moholy-Nagy naar Chicago waar hij een school oprichtte naar Bauhaus-model, de latere School of Design. Dit is zijn levenswerk, samen met het boek *Vision in Motion [XXV]* dat in 1947 pos-tuum uitgegeven werd.

Hilde D'haeyere

- László Moholy-Nagy, *60 Fotos*, Berlijn, Klinkhardt & Biermann, 1930.
- Martin Parr en Gerry Badger, 'Photo Eye. The Modernist Photobook', in: Id., *The Photobook. A History – Volume I*, Londen en New York, Phaidon Press, 2004, pp. 82-89.
- Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy*, Londen, Thames & Hudson, 1985.
- Pepper Stetler, 'The New Visual Literature: László Moholy-Nagy's *Painting, Photography, Film*', *Grey Room*, nr. 32, 2008, pp. 88-113.

XI

# Giovanni Lorenzo Bernini, Meister der Plastik

**Ernst Benckard**  
**Frankfurt, Iris Verlag, 1926**

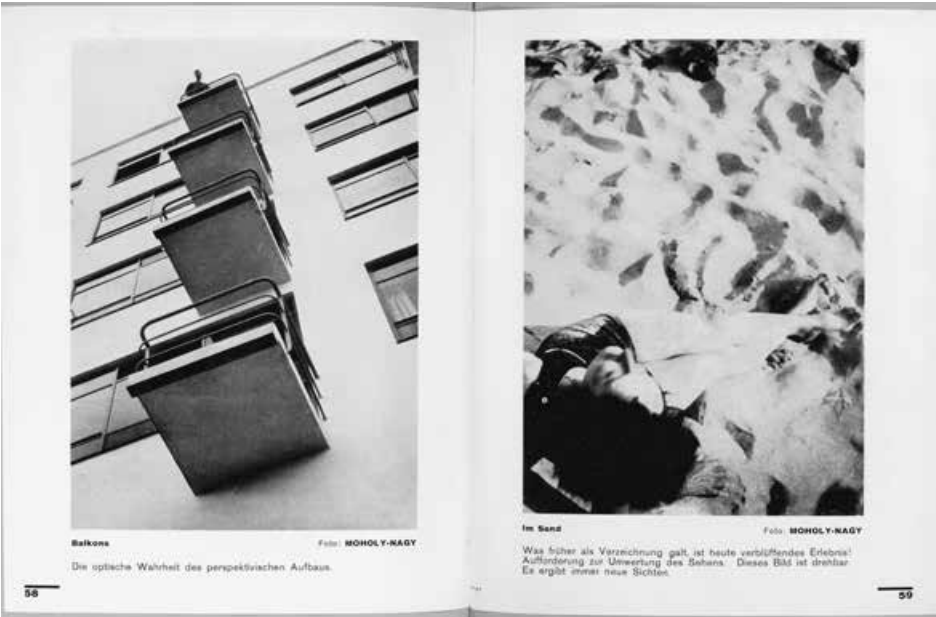
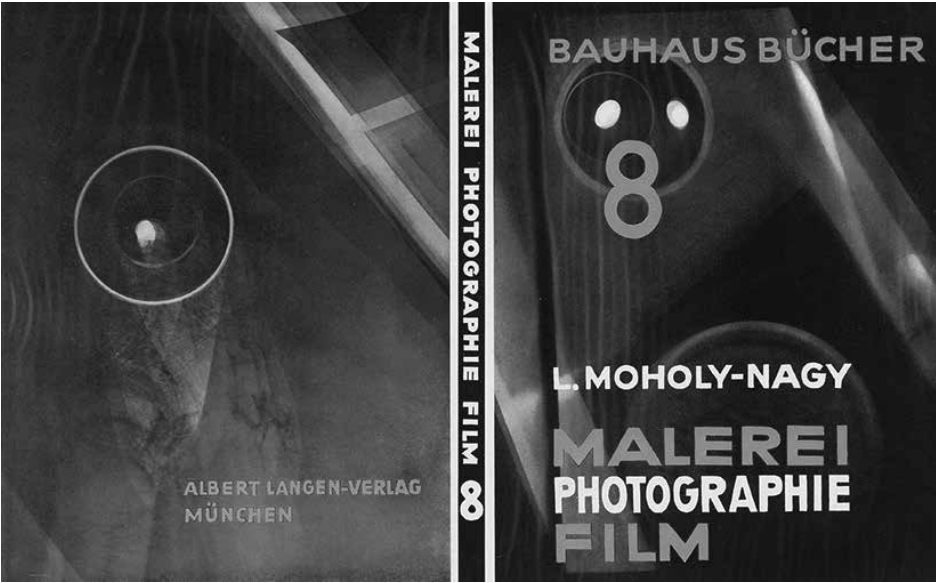
17,5 x 25 cm, 125 pagina's, 80 illustraties van Alinari, Anderson, Faraglia, Giraudon, Lombardi, Moscioni, Victoria & Albert Museum  
Grafisch ontwerp: Schirmer & Mahlau, Frankfurt; omslagontwerp: dr. Eduard Fucker, Frankfurt; druk tekst: Brend'amour, Simhart & Co., Düsseldorf-Oberkassel

Iris Verlag werd in 1925 opgericht door psychoanalyticus Julius Spier (1887-1942), samen met zijn vriend dr. Max Knapp. Spier, die later bekend zou worden vanwege zijn interesse in het handlezen, had een grote liefde voor literatuur. De uitgeverij was een kort leven beschoren – na vijf jaar zag Spier zich genoodzaakt om ze op te doeken.

Het motto 'Schöne Literatur und Kunst' indachtig, bracht Iris Verlag in die jaren een aantal reeksen uit, waaronder *Meister der Plastik*, rijkelijk geïllustreerde studies over Europese beeldhouwers. Om concurrentieel te kunnen zijn op de Duitse boekenmarkt bracht Iris Verlag deze reeks tegen relatief lage prijzen uit. Onder de noemer *Meister der Plastik* verschenen vier titels, gewijd aan de barokkunstenaars Andreas Schlüter (1925), Gianlorenzo Bernini (1926) en Balthasar Permoser (1927), en aan de laatgotische beeld-houwer Nicola Pisano (1926). Deze boeken werden geschreven en samengesteld door des-tijds bekende kunsthistorici als Ernst Benckard (Bernini en Schlüter), Ernst Michalski (Permoser) en Georg Swarzenski (Pisano). De vier volumes kennen eenzelfde opbouw, waarbij grote aandacht besteed wordt aan de afbeeldingen. De kaft is opvallend modern. Op de stofwikkel staat een foto – doorgaans een detail – van een sculptuur met daaronder de naam van de bestudeerde beeldhouwer in een krachtig, schreefloos lettertype. Het is een ontwerp van Eduard Fucker, een ingenieur-architect die voornamelijk herinnerd wordt om zijn bijdragen aan het moderne volkshuisvestingprogramma *Das Neue Frankfurt*.

Voor *Giovanni Lorenzo Bernini, Meister der Plastik* werden de afbeeldingen door zeven fotografen en instituten aangeleverd. Onder hen de voornaamste namen die zich in de negentiende eeuw toedegden op het fotograferen van kunstwerken, zoals de gebroeders Alinari (Firenze), de firma Anderson (Rome) en Giraudon (Parijs). De publicatie bevat ook een klein aantal bijdragen van lokale, minder bekende fotografen die de werken ter plekke fotografeerden. Van Paolo Lombardi werd bijvoorbeeld een foto van de buste van Alexander VII in de dom van Siena opgenomen.

Het boek bestaat uit twee delen. Conform het gros van de publicaties die in de jaren 1920 circuleerden, zijn afbeeldingen en tekst gescheiden. De eerste vijfenveertig pagina's







bevatten een tekst over Bernini van de Duitse kunsthistoricus Ernst Benkard (1883-1946). Het tweede deel bestaat uit tachtig fotografische afbeeldingen waar via een systeem met nummering naar verwezen wordt in de tekst. Op iedere pagina staat telkens één afbeelding met de titel en locatie van het werk. De datum en fotograaf worden in aparte lijsten vermeld, na de tekstpagina's. De afbeeldingen werden op ander papier gedrukt: minder zwaar, witter en zonder korrel.

De pagina's met afbeeldingen vormen een zorgvuldig opgebouwde sequentie met close-ups, overzichtsbeelden en stadsgezichten die de realisaties van Bernini in hun context situeren. Voorafgaand aan de details wordt het kunstwerk in zijn geheel getoond. Zo volgen de detailfoto's van de Fontana dei Quattro Fiumi te Rome op een fotografisch beeld van de Piazza Navona. De sculptuur van de *Extase van de Heilige Theresia* in de Santa Maria della Vittoria, eveneens in Rome, wordt aan de hand van vier afbeeldingen geëvoceerd. De eerste foto toont de kapel en de nis waarin de sculptuur zich bevindt, de volgende afbeeldingen tonen het beeld van dichtbij, om te eindigen met twee close-ups.

Bernini's sculpturen worden vanuit verschillende hoeken gefotografeerd. Bij *Apollo en Daphne* worden in twee close-ups het gelaat van beide figuren naast elkaar geplaatst – een juxtapositie die de interactie benadrukt. De achtergrond werd zwart gemaakt, een courante praktijk om fotografische reproducties van sculptuur picturaal interessanter te maken; alle aandacht gaat naar het oppervlak van het witte marmer. Andere sculpturen werden naast elkaar geplaatst op basis van formele gelijkenissen. De ruitersandbeelden van keizer Constantijn en Lodewijk XIV kunnen op die manier vergeleken worden. Ook de bustes van Francesco I d'Este en Lodewijk XIV staan naast elkaar.

De keuze van afbeeldingen geeft een goed beeld van het oeuvre van Bernini; de beeldselectie heeft oog voor gelijkenissen en voor context. Door gebruik te maken van contrast in belichting en het uitlichten van emotieve details krijgen de afbeeldingen een zekere dramatiek, die aansluit bij de argumenten van Benkard én bij de dynamiek waar Bernini naar streefde.

Elise Dupré

– Alexandra Nagel, 'Uitgever Julius Spier en Iris-Verlag', *De Boekenwereld*, nr. 4, 2012, pp. 237-251.

## XII Die Kunst der Gotik

Deel 7 van de *Propyläen Kunstgeschichte* (eerste reeks 1923-1929)

Hans Karlinger

Berlijn, Propyläen Verlag, 1927

26 x 18,5 cm, 680 pagina's (150 pagina's tekst, ca. 450 pagina's met afbeeldingen, 48 pagina's met platen waarvan 13 ingekleefde illustraties in kleur)

Druk: Ullsteinhaus, Berlijn

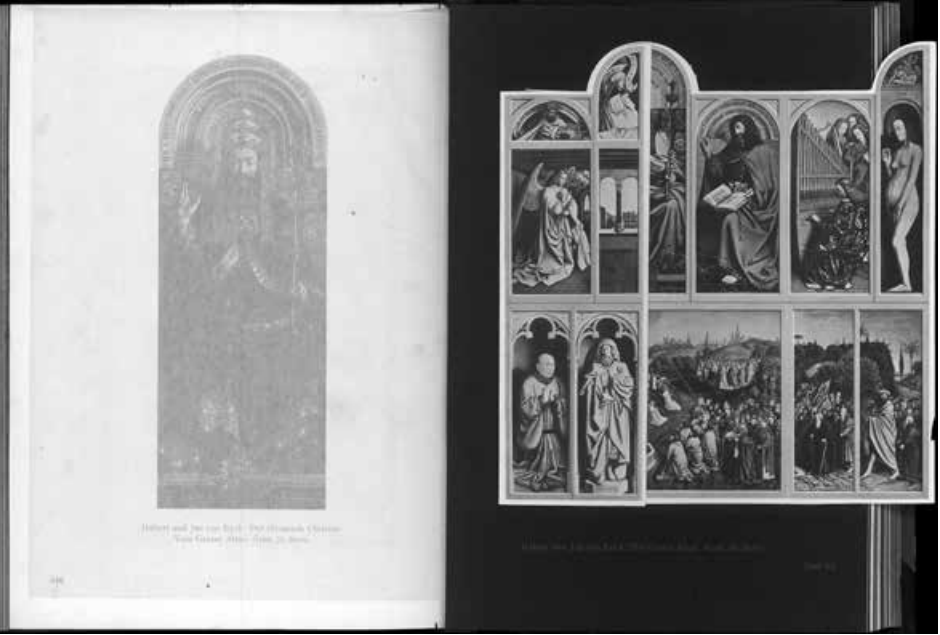
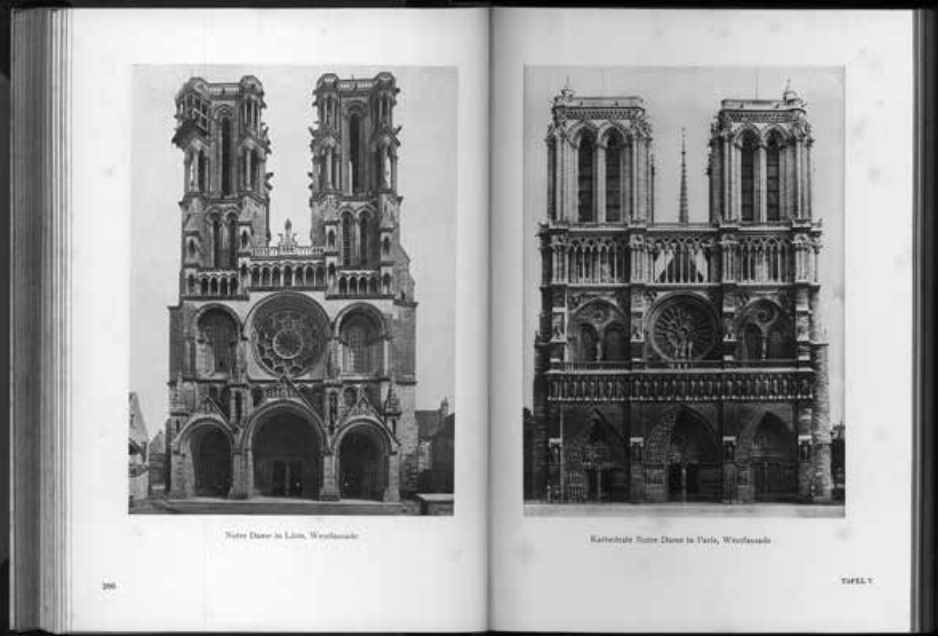
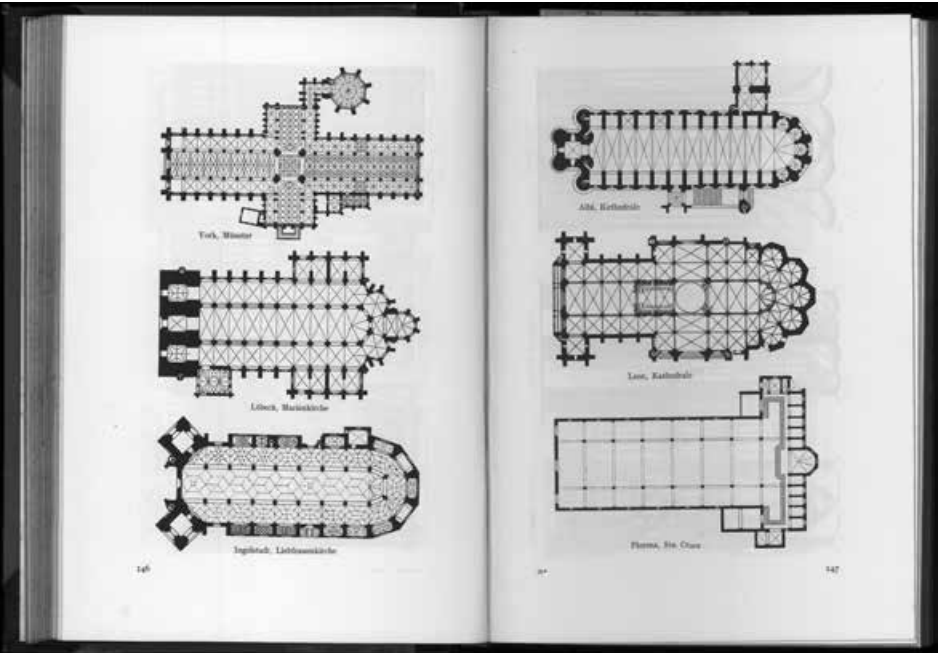
De in 1919 opgerichte uitgeverij Propyläen Verlag is een luxueuze imprint van de Ullstein Verlage, die aanvankelijk door Emil Herz (1877-1971) werd geleid. Naast de publicatie van klassieke auteurs als Goethe, Schiller en Montaigne, specialiseerde de uitgeverij zich reeds in de jaren twintig in wereld- en kunstgeschiedenis. In 1921 werd daarvoor de toonaangevende verzamelaar en literatuur- en kunsthistoricus Julius Elias (1861-1927) aangesteld als directeur van het Propyläen-kunstprogramma. Er werden bibliothele edities van prenten, portfolio's en geïllustreerde boeken van toonaangevende kunstenaars uitgegeven, onder meer van Lovis Corinth, Wassily Kandinsky, Max Liebermann, Max Pechstein en Hugo Steiner-Prag. Die laatste was in grote mate verantwoordelijk voor het grafische ontwerp.

In de reeks *Propyläen Kunstgeschichte* werden tussen 1923 en 1929 zestien volumes over kunst en archeologie uitgebracht. In de periode van het nationaal-socialisme werd de uit-

geverij grondig herschikt: Joodse werknemers en auteurs met andere ideologische opinies werden verstoten, en er werden acht bijkomende delen gepubliceerd. Na de Tweede Wereldoorlog, tussen 1966 en 1983, volgden uiteindelijk nog achttien volumes. Van meet af aan wist Elias toonaangevende kunsthistorici als Wilhelm von Bode (over de vroegrenaissance), Carl Einstein (over de kunst van de twintigste eeuw) en Max J. Friedländer (over de Nederlanden in de zeventiende eeuw) te strikken, waardoor vele boeken uit de reeks in de jaren twintig uitgroeiden tot referentiewerken. Deze status was ook te danken aan de hoogkwalitatieve illustraties die in grote aantallen werden opgenomen; de boeken ogen als lijvige volumes met encyclopedische ambities.

Dit is zeker het geval in het zevende volume over gotiek, dat in 1927 werd uitgebracht. *Die Kunst der Gotik* is ongeveer 5 cm dik met zwart op snee en een lederen kaft, met daarop in goud het logo van de reeks, bestaande uit een gestileerde P en K. Zoals de andere delen opent het boek met ongeveer 140 pagina's tekst, in dit geval van de hand van de kunsthistoricus Hans Karlinger (1882-1944), die onder meer in Aachen en München doceerde, en in 1938 voor Propyläen Verlag ook een boek over *Deutsche Volkskunst* zou samenstellen.

De kern van het boek wordt gevormd door het grote aantal illustraties. Onmiddellijk na de tekst volgen een zevental pagina's met plattegronden en doorsneden, die door hun heldere leesbaarheid typologische vergelijkingen mogelijk maken. Zo worden op verschillende dubbele pagina's zes plattegronden of evenveel wandschema's van Europese kathedralen naast elkaar geplaatst. Daarnaast volgt een groot aantal pagina's (van pagina 153 tot en met 608) met fotografische illustraties. Telkens worden daarbij meestal één, soms twee en in uitzonderlijke gevallen vier afbeeldingen centraal op de bladspiegel geplaatst. Het overwegend rustige leesritme wordt ondersteund door de 'klassieke' taal in de foto's, met axiale perspectieven, frontale weergaven en een evenwichtige uitlichting. Diagonale doorkijken en 'pittoreske' standpunten duiken in de aan de gotische architectuur gewijde bladzijden occasioneel op, maar in geen enkel opzicht is er sprake van de esthetiek van *das Neue Sehen* met dramatische contrasten, diagonale assen en verrassende vogel- of kikvorspectieven. Alle afbeeldingen, die naar analogie van het tekstgedeelte werden gegroepeerd per artistieke discipline, worden beknopt geïdentificeerd (maar nooit gedateerd) met een onderschrift.





Daarenboven omvat het boek 46 Romeins genummerde platen met telkens op de rectozijde heliogravures, die diepere zwarten en soms ook meer detaillering laten zien dan de foto's op de andere pagina's. Sommige van deze platen, vooral in het deel gewijd aan gepolychromeerde sculpturen en het deel over schilderkunst, bestaan uit kleurafbeeldingen die op dik zwart papier zijn gekleefd en door een transparant blad worden beschermd. De kleurafbeelding van Giotto's Madonna uit het Uffizi volgt de vijfhoekige vorm van het paneel, terwijl de ingekleeft gedetoureerde reproductie van het Lam Gods-altaarstuk van de gebroeders Van Eyck net zoals het echte retabel opengevouwen kan worden.

Na de illustraties volgt een uitgebreid register met een overzicht van alle afbeeldingen, waaruit blijkt dat vele foto's (waarvan niet altijd de herkomst wordt vermeld) afkomstig zijn uit archieven, onder meer de Staatliche Bildstelle te Berlijn, de Archives photographiques d'art et d'histoire te Parijs en het Kunsthistorisches Seminar te Marburg. Andere beelden werden ontleend aan fotoagentschappen, uitgeverijen of firma's zoals de Neue Photographische Gesellschaft, Alinari, Librairie Hachette en Photoglob. Daarnaast werd beroep gedaan op fotografen uit diverse Europese steden en werden foto's overgenomen uit andere publicaties. Het boek sluit af met een verklarende woordenlijst van een veertigtal vaktermen en een register met zowel eigen- als plaatsnamen.

Steven Jacobs

## XIII Histoire de l'art. L'Esprit des formes

Elie Faure

Parijs, Les Éditions G. Crès & Cie, 1927

23 x 16,5 cm, X + 454 pagina's, ca. 220 afbeeldingen

Druk: Lainé et Tantet, Chartres

De Franse arts Elie Faure (1873-1937) werkte rond de eeuwwisseling als kunstcriticus voor verschillende Parijse kranten, waaronder *L'Aurore*. In 1903 was hij medeoprichter van de Université Populaire, waar hij lezingen gaf over kunst. Deze lezingen vormden de basis voor *Histoire de l'art*, dat in verschillende volumes werd uitgebracht: *L'Art antique* (1909), *L'Art médiéval* (1911), *L'Art renaissant* (1914) en *L'Art moderne* (1921). Deze boeken verschenen in de jaren twintig meerdere keren in geïllustreerde herdruk en werden in 1927 aangevuld met een vijfde volume, *L'Esprit des formes*.

In *Histoire de l'art* maakt Faure gebruik van een mondiale en interculturele benadering, die het eurocentrisme van de meeste kunsthistorische overzichten uit deze periode doorbreekt. In de uitvoerig geïllustreerde editie uit 1923 van *L'Art médiéval* (1921) komt bijvoorbeeld niet alleen de kunst uit de christelijke wereld aan bod, maar ook die uit Indië, China, Japan, de 'tropen', Byzantium en de wereld van de islam. Bovendien probeert Faure in *L'Esprit des formes* kunst niet als een afzonderlijk fenomeen te bekijken, maar brengt hij haar in verband met de ontwikkeling van de mensheid in het algemeen. In zijn door een lyrische stijl gemarkeerde geschriften stipt Faure universele overeenkomsten of *correspondences* aan tussen de kunsten uit verschillende periodes en culturen, waarbij hij een evolutie naar een geünificeerde stijl meent waar te nemen. Voor Faure vormt de kunst in eerste instantie een visuele representatie van de drijvende kracht van de natuurlijke evolutie en dus van een kosmische orde. In deze opvattingen vinden we niet alleen echo's terug van het ecologische wereldbeeld van geograaf en anarchistische activist Elisée Reclus, de oom van Faure, maar ook van de zogeheten élan vital van Henri Bergson, bij wie Faure colleges had gevolgd. Maar het vitalisme van Faure en zijn overtuiging dat zowel natuurlijke als door de mens gemaakte vormen worden bepaald door evolutionaire wetten zijn vooral beïnvloed door de evolutietheorie. In het bijzonder is de neo-lamarckiaanse kijk op de evolutie, die zich niet alleen baseerde op de ideeën van Lamarck maar ook inzichten ontleende

aan Charles Darwin, Etienne Geoffrey Saint Hilaere en Ernst Haeckel, bijzonder belangrijk voor Faure. De idee dat organismen in staat zijn om zich aan hun omgeving aan te passen en dat interne krachten evolueren op basis van externe stimuli vormde een belangrijke richtlijn in zijn kijk op de ontwikkeling van de kunst. Het inzicht dat in de natuur soorten evolueren van eenvoudig naar complex leverde het model om de ontwikkeling van stijlen te verklaren. Geïnspireerd door de lamarckiaanse idee van een verband tussen alle verschijnselen in de natuur, bracht Faure door de mens gecreëerde vormen in verband met natuurlijke organismen. Bovendien alludeert hij geregeld op de eveneens lamarckiaanse idee van een kracht of een *esprit* die de creatie van alle vormen begeleidt.

Dat *L'Esprit des formes* kan gezien worden als een toepassing van de evolutietheorie op de kunstgeschiedenis blijkt ook uit de ongeveer 220 afbeeldingen. Een grote meerderheid is gewijd aan voorbeelden uit de schilderkunst of beeldhouwkunst, en ongeveer vijfendertig zijn gewijd aan architectuur. Maar daarnaast bevat het boek afbeeldingen van landschappen en geologische formaties, anatomische schetsen, skeletten en allerhande natuurlijke fenomenen als bloemen, fossielen, eieren en de vlucht van vogels. Ook opvallend zijn foto's van technische constructies zoals schepen, vliegtuigen of vliegtuigmotoren, die herinneren aan de illustraties van onder meer graansilo's en auto's in Faures *L'Art moderne* (1926), die aan het tijdschrift *L'Esprit nouveau* zijn ontleend. In *L'Esprit des formes* zet Faure deze illustraties in om analogieën tussen kunstwerken en natuurlijke fenomenen te demonstren. Geregeld resonanceert een illustratie met een afbeelding op een voorgaande pagina, al maakt Faure ook vaak gebruik van nevenschikkingen op dezelfde pagina. Het boek wordt gekenmerkt door verrassende juxtaposities tussen stijlen of cultuurproducten. Zo vormen de eerste zesentwintig illustraties telkens nevenschikkingen van oud-Griekse en Romeaanse of Gotische sculpturen. Daarnaast combineert Faure onder meer Romeaanse met oud-Indische reliëfs, en de luchtbogen van de kathedraal van Chartres met de Eiffeltoren. Voorts confronteert hij microscopische met macroscopische beelden (een waterdruppel en de planeet Jupiter) of menselijke beelden met artefacten (het binnenwerk van een watervliegtuig en een skelet). Een andere opmerkelijke nevenschikking is de foto van een operatiezaal tussen schilderijen van Giotto en Rembrandt, met als doel de verschillende 'organische composities' van groeperingen van menselijke figuren te illustreren. Voor Faure zijn stilistische verschillen tussen kunstwerken eigenlijk oppervlakkig; hij stelt zich de taak om een eenheid te ontdekken in de diversiteit van artistieke expressies. Kunst is een universeel fenomeen dat poëzie ontleent aan een functionele logica, die zich niet alleen openbaart in de West-Europese canon, maar ook in de vele afbeeldingen van prehistorische en Aziatische, Perzische en Afrikaanse kunst die in het boek zijn opgenomen.

Het overzicht van Faure kende vele herdrukken en oefende in Frankrijk een grote invloed uit op auteurs en kunstenaars, onder anderen André Malraux en Jean-Luc Godard. Dankzij de vertaling van Walter Pach uit 1930 had het boek ook een grote impact in de Angelsaksische wereld. Faures belangstelling voor reproductiemedia en voor de confrontatie tussen fotografische beelden weerspiegelde zich in zijn voorliefde voor film – een medium waarover hij zich uitvoerig boog in teksten die in 1953 samen werden uitgebracht onder de titel *Fonction du cinéma*. Daarnaast publiceerde hij monografieën over Paul Cézanne (1913), André Derain (1923) en Chaim Soutine (1929), en een biografie over Napoleon (1921). In de jaren dertig maakte hij een wereldreis en verbleef hij even in Mexico bij Diego Rivera. Hij was een vurig pleitbezorger van de strijd tegen het fascisme. Zijn betekenis voor het kunstboek blijkt al uit de Prix Elie-Faure, die in Frankrijk jaarlijks aan het beste kunstboek wordt toegewezen.

Steven Jacobs

- Serena Keshavjee, 'Natural History, Cultural History, and the Art History of Elie Faure', *Nineteenth-Century Art Worldwide*, nr. 2, 2009, s.p.
- Muriel van Vliet, 'L'Esprit des formes est un. Élie Faure: pour une esthétique révolutionnaire', *Regards croisés*, nr. 5, 2016, pp. 74-85.
- Paul Desanges, *Elie Faure*, Parijs, Éditions universitaires, 1966.

## XIV Filmgegner von Heute – Filmfreunde von Morgen

Hans Richter

Berlijn, Verlag Hermann Reckendorf, 1929

Octavo (25,5 x 19 cm), 128 pagina's waarvan 125 genummerd; 209 zwart-wit-illustraties

Vormgeving: Hans Richter i.s.m. Werner Gräff

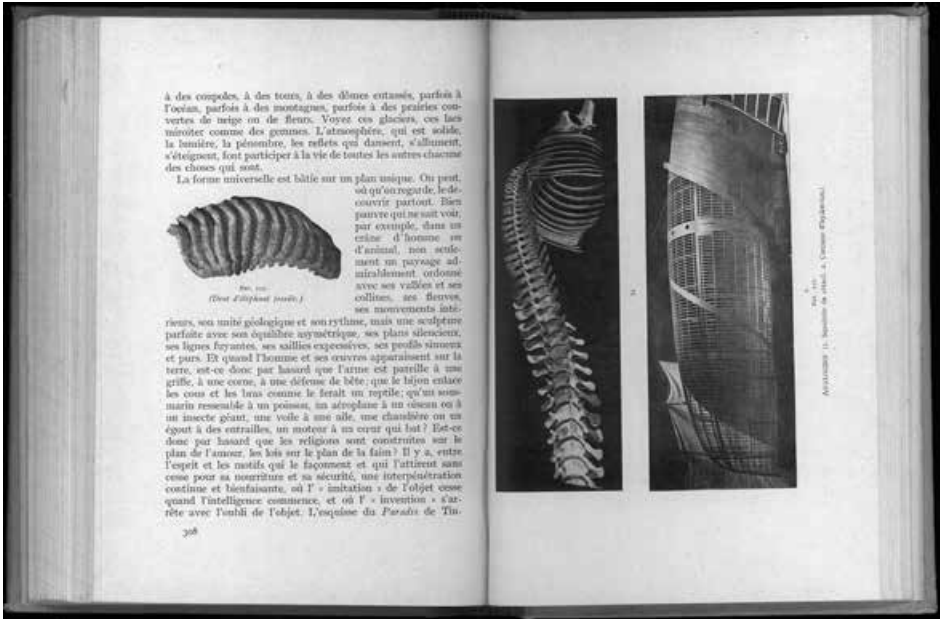
Druk: Werbedienst G.m.b.H., Kommanditgesellschaft, Berlijn-Spandau; binder:

Fritzsche-Hager A-G., Berlijn-Schöneberg

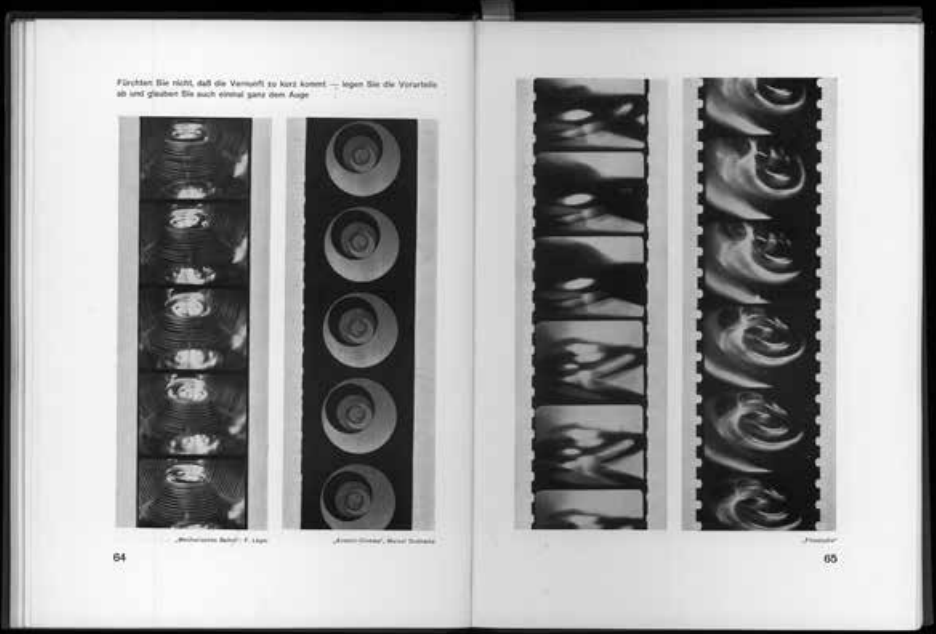
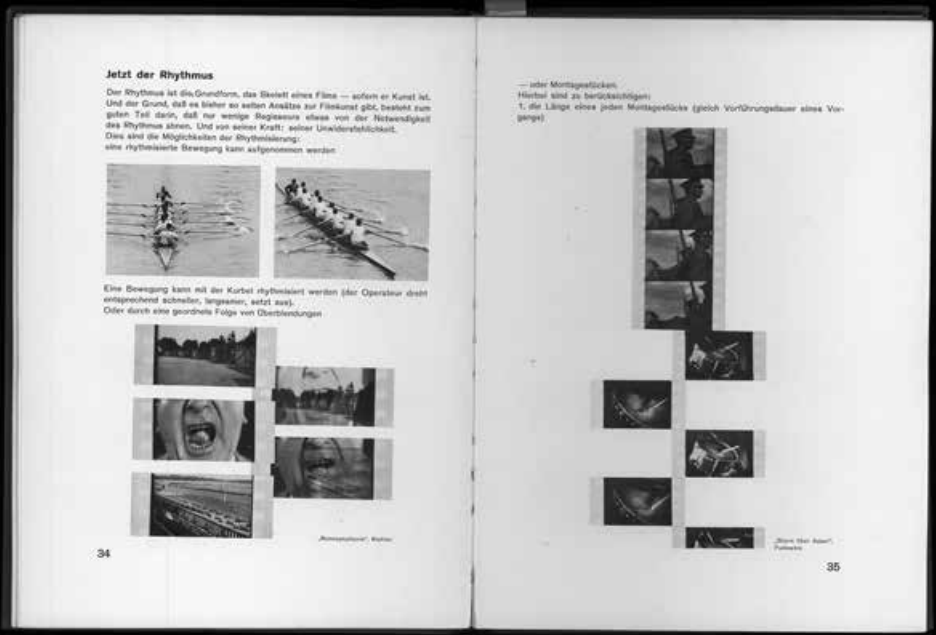
*Filmgegner von Heute – Filmfreunde von Morgen* (*Filmtegenstanders van vandaag - filmvrienden van morgen*) van de Duitse kunstenaar Hans Richter (1888-1976) is een vurig pleidooi voor de waardering van het medium film als kunstvorm. Samen met Werner Gräffs *Es kommt der Neue Fotograf!* begeleidde deze publicatie de toonaangevende tentoonstelling *Film und Foto*, georganiseerd door de Deutsche Werkbund in Stuttgart in 1929. De auteur van het ene boek is telkens de coauteur van het andere. Beide boeken, uitgebracht door de Berlijnse uitgever Hermann Reckendorf, lijken sterk op elkaar: octavo hardcovers met linnen bekleed, de ene rood, de andere oranje, daarop de titel in blauwe letters, op de papieren omslagen een fotomontage in contrastrijk zwart-wit. Beide uitgaves verschenen tegelijkertijd in een oplage van 5.000 en werden verkocht voor dezelfde prijs (7,50 Rijksmark). Een tweede editie kwam er niet omdat de uitgever ondertussen failliet was gegaan.

In de boektitel weerklinkt urgentie: vertrekkend van de (volgens hem) bedreevende kwaliteit van de films in bioscopen, stelt Richter zich tot doel de lezer in te wijden in de artistieke mogelijkheden van cinema. Voor deze missie was hij de juiste man. Actief als kunstenaar, schilder, schrijver, graficus en filmmaker, bleef hij zich in de eerste plaats beschouwen als 'een schilder die films maakt'. Na een opleiding tot architect en schilder in Berlijn en Weimar sloot hij zich aan bij de dadaïsten in Zürich, waar hij in 1918 de Zweedse avant-gardekunstenaar en filmmaker Viking Eggeling ontmoette. Hun samenwerking bepaalde zijn artistieke ontwikkeling: Richter raakte begeistert door de mogelijkheden van film, destijds een relatief nieuw medium in de kunstwereld. Samen met Eggeling ontwikkelde hij een universele taal van abstracte tekens die geordend werden op lange stroken papier. Van deze rolschilderijen realiseerde Richter een reeks 'absolute' films waarvan *Rhythmus 21* (1921), *Rhythmus 25* (1924) en *Filmstudie* (1928) de bekendste zijn.

De kennis over montage, ritme, beweging en beeldrijm die hij in zijn filmwerk had verworven, vindt een grafische toepassing in *Filmgegner*. Het boek was baanbrekend doordat het 'filmische' middelen gebruikt om het over cinema te hebben. De uitgave is rijkelijk geïllustreerd; uitvoeriige beeldenreeksen demonstrenen steeds de korte stukken tekst. De meeste beelden komen uit de avant-gardefilms die Richter selecteerde voor het randprogramma van *Film und Foto*, de reizende tentoonstelling die voor het eerst het werk van fotografen uit de Nieuwe Visie samenbracht met recente ontwikkelingen in de filmwereld. Zijn selectie van meer dan zestig stille films is een eigenzinnige verzameling van avant-gardefilms, auteursfilms uit het commerciële circuit en enkele wetenschappelijke en educatieve films, met werk van onder anderen Marcel Duchamp, Fernand Léger en Dudley Murphy, Charlie Chaplin, Joris Ivens, Alexander Dovzenko, Dziga Vertov, Viking Eggeling, Man Ray, Walter Ruttmann, Lotte Reiniger, G.W. Pabst en Germaine Dulac. Voor de publicatie koos Richter voornamelijk illustraties uit eigen werk, vanwege de moeilijkheid om bruikbaar beeldmateriaal te bemachtigen, zoals hij in het boek meedeelt.







Het mooi is de beeldredactie: de vele inventieve manieren waarop grafische uitwerkingen filmische principes verbeeldten. Deze vertaalslag legt meteen een verband tussen fotografie en film, wat precies de ambitie was van de FIFO-tentoonstelling. In een frisse bladspiegel met veel witruimte en een schreefloos font trekken vooral de beeldcombinaties de aandacht. Vaak worden 35mm-filmstroken op ware grootte afgedrukt, zodat de opeenvolging van frames een filmische beweging schept. Onder de hoofding 'Jetzt der Rhythmus' reconstrueert de ingenieuze paginaopmaak het montage ritme in *Remnsymphonie* (Hans Richter, 1928), waarbij shots en overvloeiers uit elkaar schuiven in twee verticale rijen. De kerngedachte van Richters benadering komt aan bod in het hoofdstuk 'Assoziationen bilden!', waarin nauwelijks tekst nodig is om het principe van beeldrijm te duiden. Elke pagina combineert twee filmstills waartussen een visueel verband gelegd wordt door gelijkende of juist contrasterende vormen, grijswaarden of gestiek. Met dank aan de dialectische montage-principes van Sergei Eisenstein ontstaat hier, door de botsing tussen individuele, stilstaande beelden, de verbeelding van abstracte begrippen. Zo creëert een rokende schoorsteen plus een zwetende arbeider het idee 'arbeid', en een groep soldaten gevolgd door een skelet het begrip 'dood' – allebei voorbeelden uit Vertovs *De man met de camera* (1929). Associaties leiden tot beeldspraak – voor Richter het middel bij uitstek tot filmische poëzie.

Dit boek is een vurig pamflet tegen commerciële cinema naar Amerikaans en Duits model. Zulke cinema leunt te veel op steracteurs en het overdreven gebruik van mimiek, kostumering, make-up en sets, ten nadele van cinematografische middelen en montage-mogelijkheden. Ook dit betoog argumenteert Richter vooral visueel, met afbeeldingen van enorme filmsets, groteske acteursportretten en striemende persknipsels. Als een eerbetoon aan de visuele zeggingskracht van cinema drukt het boek de namenlijst af van de cameramensen van alle films, waar men eerder de regisseurs zou verwachten, maar zij staan in de bijschriften. Het boek sluit af met een opmerkelijke oproep tot weerwerk: nu het oog van de kijker aangescherpt is, rest enkel het appel aan het verantwoordelijkheidsgevoel van de vakmensen zodat allen ijveren voor betere films. De filmhaters van vandaag zijn cinema's hoop op een betere toekomst.

Met dit boek ontplooit Richter de theoretisch-educatieve stem die hij zal uitwerken wanneer hij in 1941 emigreert naar de Verenigde Staten en doceert aan het City College in New York. Daar wordt hij collega-docent (later directeur) van beroemdheden uit de filmwereld als Robert Flaherty, John Grierson en Joris Ivens, en zal hij lesgeven aan latere avant-gardefilmmakers als Shirley Clarke, Maya Deren en Jonas Mekas. Als sluitstuk van zijn lange en belangwekkende carrière publiceert hij *Dada, Kunst und Antikunst* (1964), nog steeds een referentiewerk.

- Timothy O. Benson, *Hans Richter. Encounters*, New York, DelMonico Books, 2013.
- Helma Schleif, *Film und Foto. Eine Ausstellung des Deutschen Werkbunds, Stuttgart 1929*, Berlin, Freunde der Deutschen Kinemathek, 1988.

## XV Flandre. Essai sur l'art flamand depuis 1880

**Luc en Paul Haesaerts**  
**Parijs, Éditions de chroniques du jour G. di San Lazzaro, 1931**  
23 x 19 cm (4,5 cm dik), 703 pagina's, illustraties op elke linkerbladzijde  
Grafisch ontwerp: Luc en Paul Haesaerts; fotografie: Constant Joosen; druk: F. Van Brugghoudt, Soc. An., Brussel

In 1931 publiceerden Luc en Paul Haesaerts *Flandre. Essai sur l'art flamand depuis 1880*. Bovenop zijn artistieke werkzaamheden als schilder, architect en cineast zou Paul Haesaerts (1901-1974) zich ontpoppen als een gevierd kunsthistoricus en schrijver. Ook

zijn broer Luc (1899-1962) was een multitalent; naast advocaat, ingenieur en filmprogrammatuur was hij actief als kunstkriticus. Vanaf de vroege jaren twintig brachten de broers tijdschriften, artikels en monografieën uit, steeds met een focus op Belgische eigentijdse kunstenaars. *Flandre* handelt exclusief over de impressionistische Vlaamse schilderkunst van omstreeks 1880 tot de late jaren twintig. Schilders als Jakob Smits, Henri Evenepoel, Rik Wouters, Henri De Braekeleer en in het bijzonder James Ensor (van wie een werk op het omslag prijkt) komen uitgebreid aan bod. De twee vervolgedities, over respectievelijk het symbolisme en het expressionisme, moesten vanwege een gebrek aan financiële middelen worden geannuleerd.

Niet alleen de invalshoek van *Flandre* was origineel, maar ook het veelvuldige gebruik van fotografische reproducties. Het boek van meer dan zevenhonderd pagina's ontwikkelt een argumentatie die in de eerste plaats steunt op illustraties: op elke linkerbladzijde is uitsluitend ruimte voor een combinatie van zwart-witproducties. De auteurs waren zich scherp bewust van de manier waarop kunstkritiek was veranderd door de fotografie, en zij lichten hun methodiek uitgebreid toe in de introductie. Daarin prijzen ze het mechanische oog van de fotocamera, dat in staat is om de voeling, de techniek en het materiaal van schilderijen te onthullen, en het menselijk gezichtsvermogen op die manier overtreft. Een foto genomen vanuit de juiste hoek kan – in tegenstelling tot een 'banale en conventionele' reproductie – 'het karakter, de kwaliteiten of de zwakheden' van kunstwerken blootleggen. Ze pleiten voor een nieuwe kunstkritiek, in staat om een discours te construeren op basis van nevenschikkingen, opeenvolgingen en close-ups. Dat leidt tot een 'critique par la photographie', zoals de introductie is getiteld.

De traditionele verhouding tussen tekst en beeld is volledig op haar kop gezet door de paginavullende reproducties aan de linkerzijde, in de richting van de typografische compositie van de tekst. Opmerkelijk is dat er geen duidelijke beschrijvingen onder deze afbeeldingen staan en dat jaartallen ontbreken. Hooguit is er plaats voor namen of citaten uit de hoofdstukken. Zodoende pogen de auteurs 'een sfeer van kalmte te creëren die bevorderlijk is voor meditatie'. Daarenboven moedigen ze de lezer aan om hun uiteenzettingen te 'lezen' door enkel het fotografische narratief te volgen.

De auteurs stellen dat fotografische reproducties in het algemeen en close-ups in het bijzonder de analyse van kunstwerken stimuleren. Daarnaast geven ze herhaaldelijk diverse motieven van een kunstenaar weer om diens veelzijdigheid te illustreren. Ook confronteren ze detailweergaven met elkaar om formele verbanden of stijlevoluties aan te tonen. Geïsoleerde details van 'les visages de la Flandre' versterken volgens de auteurs niet alleen 'het mysterie' en het verlangen om deze werken te bezichtigen, maar kunnen ook leiden tot nieuwe overpeinzingen.

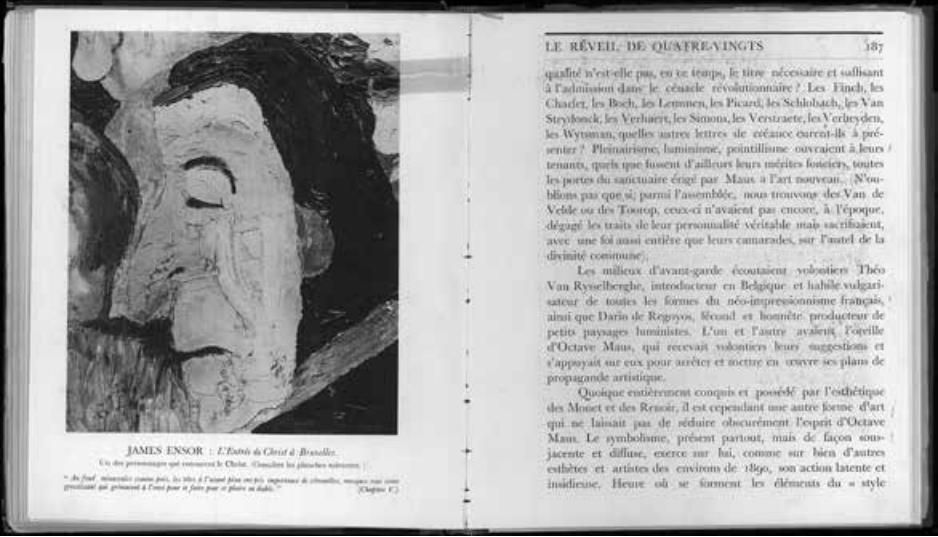
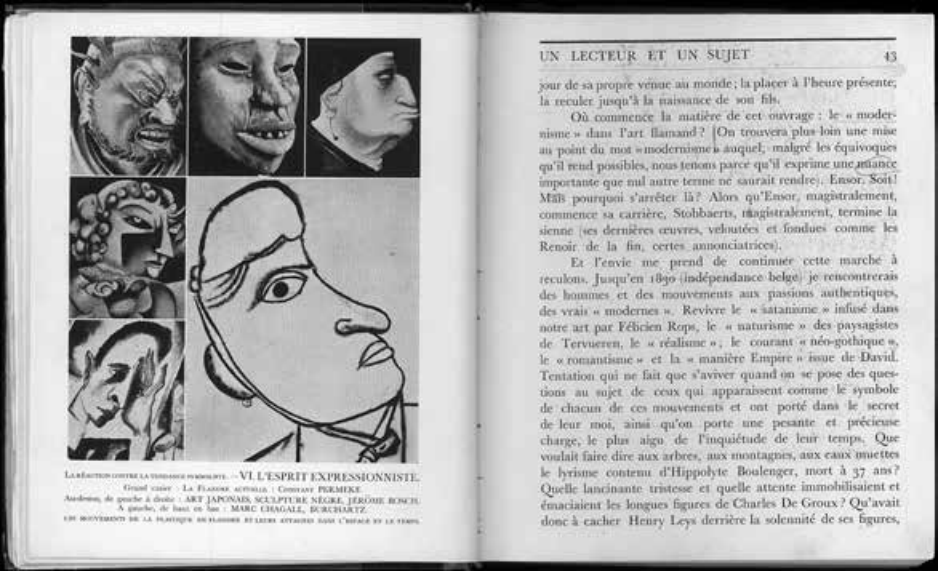
Anticiperend op kritiek presenteert het boek van elke toonaangevende kunstenaar ten minste één schilderij in zijn totaliteit om 'in één oogopslag de kenmerkende compositorische eigenschappen, de algemene esthetiek, de sfeer, het ritme en de interne evolutie binnen een reeks werken zichtbaar te maken'. Deze reproducties beslaan echter zelden de volledige bladzijde; ze vormen in verkleinde weergave een deel van een compositie aan illustraties.

In een zorgvuldige lay-out 'componeren' de broers naar eigen zeggen een betoog om 'de vorm en structuur van kunstwerken te ontleden, analyseren, reconstrueren en contextualiseren'. Ze bereidden deze composities voor door een verzameling reproducties over de volledige oppervlakte van hun vloer te spreiden, als een gigantisch kaartspel – een voorbode op Maurice Jarnoux' beroemde foto's van André Malraux.

Hoewel *Flandre* een beroep doet op de fotografie, is het organisatie-model gebaseerd op cinematografische principes. De auteurs verwijzen bewonderend naar de experimenten met de mobiele camera. Volgens Henri Storck was de opeenvolging van beelden in het boek een soort filmmontage, waarbij gebruik werd gemaakt van kaderingen en close-ups. Paul Haesaerts zou met zijn eerste film *Rubens* (1948), gecreëerd in samenwerking met Storck, de beeldexperimenten van *Flandre* ook zelf naar het witte doek vertalen. Met zijn baanbrekende kunstdocumentaires introduceerde hij een 'cinéma critique': een nieuw kunstanalytisch model, volledig gebaseerd op de filmische beeldtaal.

Luc en Paul Haesaerts waren nauw betrokken bij de materiële realisatie van *Flandre*. Zij waren verantwoordelijk voor de vormgeving en selecteerden het lettertype, de lay-out en het ontwerp van de omslag en de kaft. De auteurs bedanken in hun voorwoord uitdrukkelijk fotograaf Constant Joosen, die hen vergezelde naar musea, tentoonstellingen, ateliers en privéverzamelaars. Joosen volgde bij het fotograferen steeds hun aanwijzingen.

Het boek werd in duizend genummerde hardcoverexemplaren gedrukt op gestreken papier met linnen binding. Ook verschenen dertig genummerde luxe-edities, met bijgevoegd twee originele etsen op Japans papier van James Ensor en Jakob Smits. *Flandre* werd





uitgegeven in Parijs door Éditions de Chroniques du Jour van de Italiaanse kunscriticus Gualtieri di San Lazzaro. De kunstboeken binnen deze reeks zijn gewijd aan hedendaagse kunstenaars en staan bekend om de vele reproducties in hoge kwaliteit.

Het boek werd in verschillende landen vertaald en werd enthousiast onthaald. Jean Cassou omschreef het in de Franse pers als ‘een Belgisch wonder’, vol verrassingen en ontdekkingen die de auteurs in een zelfverzekerde taal vertellen. Voor Marcel Schmitz wekte *Flandre* ‘volledig nieuwe sensaties’ op dankzij de opmerkelijke presentatie, die breekt met alle conventies. Paul Fierens prees het boek omwille van de originaliteit van het onderwerp, de toon en stijl, maar vooral om de buitengewone vormelijke vernieuwingen: hier niet de gebruikelijke academische formules, maar een beroep op de intelligentie én de ogen van de lezer.

Josephine Vandekerckhove

- Luc de Heusch, ‘Les années d’apprentissage’, in: Adolphe Nysenholz en Luc de Heusch (red.), *Luc de Heusch et ses amis. Cobra en Afrique*, Brussel, Éditions de l’Université de Bruxelles, 1991, pp. 7-23.
- Joos Florquin, ‘Paul Haesaerts. Louisalaan 150, 1050 Brussel’, in: Id., *Ten Huize Van ...* 17, Leuven, Davidsfonds, 1981, pp. 9-37.
- Paul Haesaerts, ‘Art plastique et cinéma’, *L’Amour de l’art*, nr. 37, 1949, pp. 37-39.

## XVI

### *Les Trésors de la peinture française de ses origines à nos jours. Des primitifs au XVIe siècle*

**Parijs, Jacques-Emile Blanche, Elie Faure, Maurice Raynal, Albert Skira en E. Tériade, 1934**

38,5 x 28,5 cm (met kaft); 38 x 28 cm (zonder kaft), 68 pagina’s, 32 kleuraafbeeldingen  
Druk: Les Fils de Victor-Michel, Parijs (gravure van de clichés); R. Coulouma, Argenteuil (drukwerk)

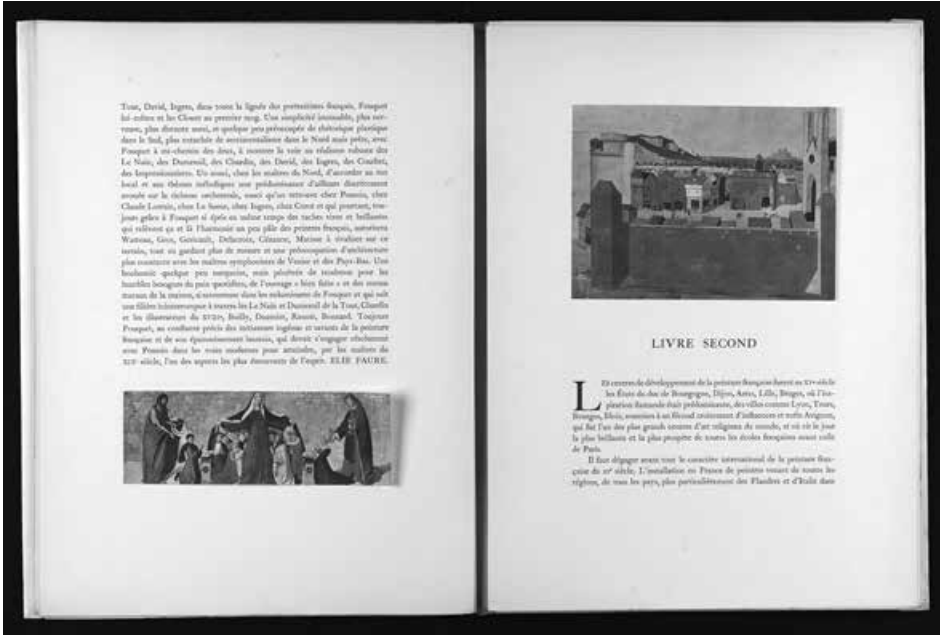
In 1928 richtte Albert Skira (1904-1973) uitgeverij Skira op in Zwitserland. Drie jaar later gaf hij een eerste boek uit, een heruitgave van de *Metamorfosen* van Ovidius geïllustreerd door Picasso. In 1934 gaf hij samen met de Franse kunscriticus en uitgever E. Tériade (1889-1983) *Des primitifs au XVIe siècle* uit, het eerste kunstboek in de reeks *Les Trésors de la peinture française de ses origines à nos jours*. Deze reeks zal lopen tot 1952 en omvat achtenveertig volumes.

In het voorwoord leggen Skira en Tériade de tweeledige opzet van de reeks uit. Ten eerste betrachtten ze de geschiedenis van de Franse schilderkunst te illustreren aan de hand van een selectie van kunstwerken en kunstenaars die tekenend zijn voor bepaalde periodes en stromingen. Ten tweede stelden ze zich tot doel om deze selectie van kunstwerken uit te brengen met kleurenreproducties van de allerhoogste kwaliteit.

In de reeks *Les Trésors de la peinture française* kunnen drie perioden onderscheiden worden. De eerste periode bevat slechts twee volumes, *Des primitifs au XVIe siècle* (1934) en *XVIIe siècle* (1935). De pagina’s zijn ongenummerd en de katernen ongebonden. De auteurs bespreken een thema of kunstenaar, en de teksten zijn royaal geïllustreerd met afbeeldingen. De plaatsing van de afbeeldingen lijkt voornamelijk een esthetische keuze te zijn geweest: ze zijn volgens een stramien ingevoegd, zonder de volgorde waarin ze besproken worden strikt na te volgen. De twee volumes bevatten enkel kleurenreproducties, met de hand gelijmd op de daarvoor voorziene plaats in de tekst of op de rectozijde van een los blad. De afbeeldingen tonen meestal het volledige kunstwerk zonder lijst, en details komen zelden voor. De grootte en de onderlinge verhoudingen van de afbeeldingen komen niet overeen met het werkelijke formaat. Soms volgen de omtreklijnen van de foto de originele vorm van het gefotografeerde kunstwerk. De afbeeldingen zijn voorzien van een beknopte legende (nummer, kunstenaar, titel, bewaarplaats; en in 1935 ook: afmetingen, datum en handtekening); achteraan is een afbeeldingenlijst opgenomen die eveneens dienstdoet als inhoudstafel.

De tweede periode loopt van 1937 tot aan het begin van de Tweede Wereldoorlog. Om de verkoop van kunstboeken te promoten, zag Skira zich genoodzaakt om de omvang van zijn uitgaven te reduceren. Deze ‘verbeterde’ versie speelt met het idee van het portfolio. De kunstboeken behandelen telkens slechts één kunstenaar, en bestaan uit een twintig- à dertigtal losse en niet-gepagineerde bladen. Een inleiding, geschreven door een specialist, wordt gevolgd door acht tot zestien ongenummerde kleurenreproducties op de rectozijde van glanzend, stevig papier. Dit papier, verschillend van het papier gebruikt voor het tekstgedeelte, doet de kleuren beter uitkomen. De legende is het enige onderdeel dat uitgebreid werd tegenover de vorige periode: vanaf 1937 worden ook de geboorte- en sterfdatum van de kunstenaars en de afmetingen van het gereproduceerde kunstwerk vermeld.

De derde periode ging van start in 1946. Het enige verschil met de tweede periode is



dat de publicaties uitsluitend gewijd zijn aan hedendaagse kunstenaars, van wie de werken niet besproken worden door kunsthistorici, maar door schrijvers en dichters, volgens Skira uiterst geschikt om kunstenaars in een nieuw licht te plaatsen.

Gedurende de tweede (1937-1945) en derde periode (1946-1952) geeft Skira binnen deze reeks ook enkele omvangrijkere volumes uit, zoals *Les Peintres de fêtes galantes. Le portrait et le paysage* (1938) en *Monet, Sisley, Pissarro* (1939). In deze volumes wordt een periode of stroming besproken aan de hand van verschillende kunstenaars. Soms bevatten deze kunstboeken ook zwart-witproducties van grafische werken, rechtstreeks gedrukt in de tekstgedeeltes.

In *Les Trésors de la peinture française* experimenteerde Skira met het drukprocedé en het materiaalgebruik, in nauwe samenwerking met technici van de drukkerij. Mooie kleurenreproducties vormden voor hem een onmisbaar onderdeel van ieder kunstboek. Het doel was om kunstboeken aantrekkelijker te maken voor het grote publiek. Daarbij moesten de kleurverhoudingen van het originele kunstwerk echter getrouw weergegeven worden, om zo de ‘ziel’ van het kunstwerk over te brengen. Dit streven naar perfectie ging ver: de graveur bezocht musea om de kleuren van de eerste proefdruk te vergelijken met de kunstwerken, en bracht ter plaatse retouches aan. Hij hield dan zoveel mogelijk rekening met kleurvariaties in het schilderij als gevolg van fluctuerende lichtomstandigheden. Het belang van kwalitatieve kleurenreproducties vormt een rode draad in Skira’s carrière als uitgever. En hij aarzde niet om de lezer daar herhaaldelijk op attent te maken: ‘Spreek over schilderkunst zonder kleur, dat is ongeveer als enkel de woorden van een lied uitspreken.’ **Josefien Magnus en Sophie Suykens**

- Albert Skira, *The Man and his Work*, New York, Hallmark Gallery, 1966.
- Corisande Evesque, *Albert Skira et ses livres d’art (1948-1973)*, Histoire, s.l., 2015, s.p.
- Albert Skira en Paul Eluard, *Vingt ans d’activité*, Genève, Skira, 1948.

## XVII

### *Zeitlose Kunst. Gegenwartsnahe Werke aus fernen Epochen. 132 Aufnahmen gesammelt, gesichtet und erläutert von Ludwig Goldscheider*

**Ludwig Goldscheider**  
**Wenen, Phaidon-Verlag, 1934**

27 x 18,7 cm, 134 pagina’s, 132 afbeeldingen in koperdiepdruk  
Druk: Wagner’sche Universitäts-Buchdruckerei, Innsbruck

In 1923 richtte Ludwig Goldscheider (1896-1973) samen met zijn jonge vrienden Bela Horovitz en Fritz Ungar te Wenen Phaidon-Verlag op. Ze begonnen met literaire uitgaven, maar vanaf de vroege jaren dertig verlegden ze hun aandacht naar de kunstgeschiedenis, het vakgebied van Goldscheider. Hun ambitie was om boeken uit te geven die qua vormgeving en kwaliteit van illustraties en drukwerk van hoog niveau zijn en toch betaalbaar voor een groot publiek. [XIX] Het bleek een gouden formule. Op die weg gingen Goldscheider en Horovitz voort nadat ze in 1938, kort na de Anschluss van Oostenrijk bij nazi-Duitsland, naar Londen waren uitgeweken. Daar groeide Phaidon Press uit tot een van de belangrijkste kunstuitleverijen ter wereld.

Een hoogtepunt in de vroege, Weense periode is het boek *Zeitlose Kunst* (1934) van medeoprichter Goldscheider. Een ‘Bildband’ noemt de samensteller het zelf, een plaatjesboek met ruim 130 haarscherpe, pagina-grote afbeeldingen, prachtig gedrukt in koperdiepdruk, in een scala van subtiele grijsstenen met soms een zweem van blauw of groen. Vooral sculpturen komen goed tot hun recht, ze worden bijna tastbaar. De tekst is bijzaak. De inleiding beslaat slechts anderhalve pagina en heet met gepaste bescheidenheid ‘Vorbemerkung’. Daarnaast staan er bij elke afbeelding enkele regels toelichting.

De ‘Vorbemerkung’ mag kort zijn, ze is niet inhoudsloos. Met een treffend beeld betoogt Goldscheider dat tijd een relatief begrip is: als er op de sterren in het universum mensen zouden wonen die met verrekijkers de aarde van nabij konden bekijken, dan zou, afhankelijk van de afstand, op de ene ster een moment uit de klassieke oudheid worden waargenomen, op de andere een gebeurtenis uit de zeventiende eeuw. Zo staat ook, geheel los van de datum van ontstaan, de kunst van het verleden dichterbij of verderaf, afhankelijk van onze positie of dispositie. In die zin kan kunst tijdloos zijn.







Informatiever dan de titel is de ondertitel van het boek, *Gegenwartsnahe Werke aus fernen Epochen*. Goldscheider wil laten zien dat kunstwerken uit een ver verleden soms verrassend dicht bij het heden staan: hetzij omdat formele karakteristieken overeen lijken te komen met die van moderne kunstwerken, hetzij omdat de afgebeelde mensen er zo levensecht uitzien dat ze tijdgenoten worden. Hij kiest voorbeelden uit het oude Egypte, Griekenland en Rome; uit latere eeuwen komen kunstwerken aan bod uit voor de hand liggende landen als Duitsland, Italië, Spanje, Frankrijk en de Nederlanden, waarbij Goya met drie en El Greco en Rembrandt met ieder vier afbeeldingen favoriet blijken. Voorts zijn er veertien afbeeldingen van niet-Europese kunst opgenomen, uit Afrika, Japan, Korea en Peru. Op het laatste land na is heel Zuid- en Noord-Amerika buiten beschouwing gelaten, evenals China en andere cultuurgebieden in het Midden- en Verre Oosten, om van Oceanië niet te spreken. De keuzes worden niet gemotiveerd – de beschikbaarheid van excellent fotomateriaal is bij de selectie wellicht evenzeer een factor geweest als de smaak van de samensteller. Desalniettemin getuigt het boek van een brede blik.

Bij de afgebeelde werken gaat het overigens niet alleen om ‘ferne Epochen’: Goldscheider trekt de lijn van prehistorie en oudheid over de middeleeuwen, renaissance en barok door tot ongeveer een eeuw voor de verschijning van zijn boek, de periode van romantiek en classicisme met werken van onder anderen Camille Corot, Caspar David Friedrich en ook de Japanse meester Kuniyoshi. Steeds legt hij in de bijschriften verbanden tussen kunstwerken uit het verleden en het heden, maar dat gebeurt uit de losse pols; veel systeem valt er niet te ontdekken. Een karikaturale tekening van Kunyoshi, van een man die wordt geschoren, roept bij Goldscheider associaties op met het werk van Georg Grosz; een tekening van een hond door Pisanello doet hem denken aan Egon Schiele; een Egyptisch beeld van omstreeks 1400 voor Christus vertoont een impressionistische behandeling van het stenen oppervlak; een gebeeldhouwde Christuskop van kort voor het jaar 1000 wordt gezien als puur expressionisme.

Vreemd is bovendien dat Goldscheider die verbanden alleen met woorden aanduidt en niet adstrueert met beelden. Het zou niet zo moeilijk geweest zijn om naast de hond van Pisanello een goedgekozen tekening van Schiele te reproduceren, of een expressionistische sculptuur naast de Christuskop. In sommige publicaties uit de vroege twintigste eeuw was dat al op ruime schaal gebeurd. Een goed voorbeeld is de *Almach Der Blaue Reiter* uit 1912, waarin Wassily Kandinsky en Franz Marc zich uitleefden in gedurfd beeldcombinaties, zoals een schilderij van Delaunay van een Eiffeltoren naast een Johannes de Doper van El Greco. In een latere publicatie, *Towards Modern Art. Or King Solomon's Picture Book*, een uitgave van Phaidon uit 1952, zou Goldscheider dat ook doen. In *Zeitlose Kunst* blijft hij tamelijk dicht bij de traditionele kunsthistorische didactiek. De afbeeldingen staan min of meer in chronologische volgorde. In de spreads plaatst hij kunstwerken naast elkaar van verschillende herkomst, maar met overeenkomstige vormtaal of thematiek: twee landschappen, twee koppen van de maagd Maria, drie gestileerde dierfiguren, enzovoort. De beeldregie van Goldscheider is echter voortreffelijk, met hier een treffend detail, daar een mooi beeldrijm.

Carel Blotkamp

- Ernst Fischer, ‘Zwischen Popularisierung und Wissenschaftlichkeit. Das illustrierte Kunstbuch des Wiener Phaidon Verlags in den 1930 Jahren’, in: Katharina Krause en Klaus Niehr (red.), *Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*, München, Deutscher Kunstverlag, 2007, pp. 239-65.
- Ludwig Goldscheider, *Towards Modern Art. Or King Solomon's Picture Book. Art of the New Age and Art of Former Ages Shown Side by Side*, Londen, Phaidon, 1952.

## XVIII

### *Encyclopédie Photographique de l'art*

André Vigneau  
Parijs, Éditions TEL  
1936-1949

32 x 25 cm, 336 pagina's, ca. 660 illustraties per volume

De Franse kunstenaar, criticus, fotograaf, decorateur, muzikant en cineast André Vigneau (1892-1968) was in de jaren dertig vooral actief als een publiciteitsfotograaf die de vormelijke innovaties van het modernisme introduceerde in de wereld van de reclame. Hij legde zich toe op het ontwerp van boekomslagen, onder andere voor romans van Simenon. In 1930 werd Vigneau artistiek directeur van drukkerij Lecram-Press, waar hij een fotostudio uitbouwde waar onder meer Robert Doisneau en François Kollar werkzaam waren.

In diezelfde periode specialiseerde hij zich in sculptuurfotografie – een expertise die resulteerde in diverse publicaties voor uitgeverij TEL. Zo werkte hij mee aan een reeks dunne fotoalbums in folioformaat, gewijd aan bijvoorbeeld het Parthenon, Michelangelo, de Notre-Dame, Angkor en de sculpturen van Rodin. Vigneau leverde de foto's voor de volumes over het Kasteel van Versailles (1935), de kathedraal van Bourges (1938) en van Chartres (1934) – een bouwwerk waarover hij in datzelfde jaar een film maakte. Afgezien van een dubbele pagina met een introductie samengesteld uit korte, reeds bestaande teksten en een lijst van afbeeldingen (tweetalig Frans en Engels), bestaan de volumes uitsluitend uit een vierenveertigtal paginagrote heliogravures.

De dominantie van het beeld is ook kenmerkend voor de veel ambitieuzere *Encyclopédie photographique de l'art*: *Musée du Louvre*, die door TEL tussen 1936 en 1948 als tweetalige uitgave (Frans en Engels) in vier lijvige volumes werd gepubliceerd: *Egypte*, *Mésopotamie*

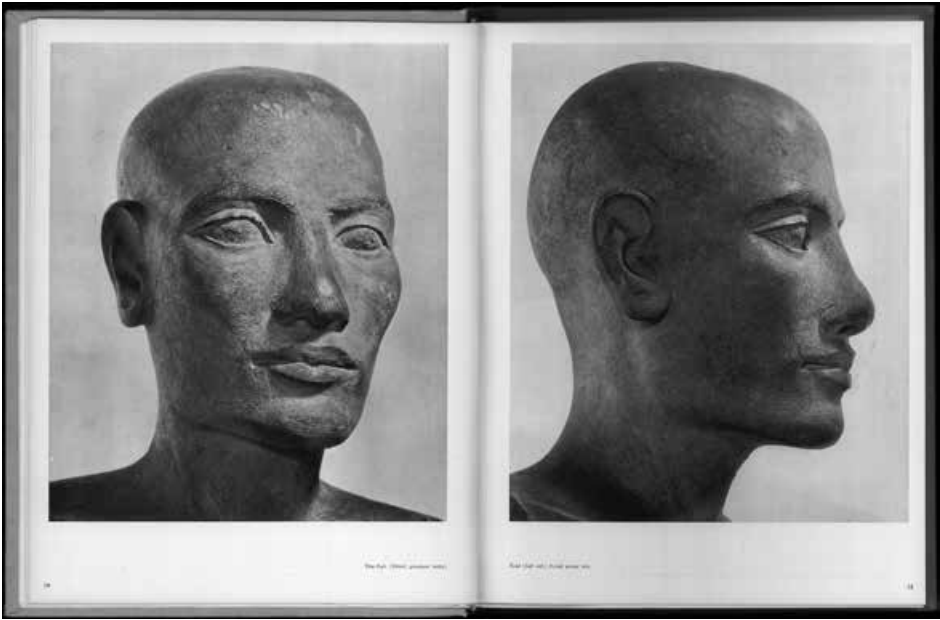
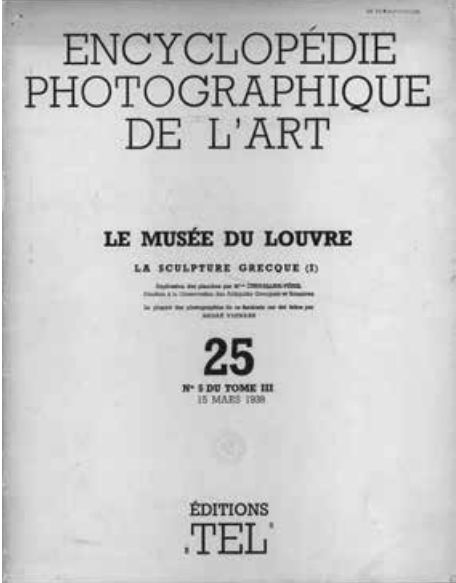
(1935); *Mésopotamie (suite)*, *Canaan*, *Chypre*, *Grèce* (1936); *Grèce (suite)*, *Rome* (1938); en *Sculptures du Moyen Age* (1948). In 1949 verscheen een vijfde volume, niet gewijd aan werken uit het Louvre, maar aan stukken uit het museum te Caïro, waar Vigneau tijdens de oorlogsjaren verbleef. Vergelijkbaar met het door Wilhelm Spemann rond de eeuwwisseling uitgebrachte *Das Museum* [I], kon de lezer deze boeken aankopen in aparte afleveringen of ‘fascicules’ van elk tweeëndertig pagina's. Een volledige set van tien brochures kon achteraf samen gebundeld worden in een kaft, maar het volledige boek was ook als ingebonden volume te koop.

Elk volume omvat één of enkele pagina's per cultuurperiode met een landkaart, een beknopte chronologie en een introductie. Daarna volgen telkens tientallen pagina's met uitsluitend foto's die door Vigneau waren genomen en samengebracht, weliswaar – zoals in het derde volume expliciet wordt aangegeven – ‘onder de artistieke controle van François Haab, directeur-stichter van Éditions TEL’. De afbeeldingen zijn vergezeld door bijschriften verzorgd door diverse experts (curatoren van het Louvre). De vormgeving oogt elegant en modern en er werd, althans in de eerste drie volumes, gebruikgemaakt van glanzend papier. Vele illustraties nemen een pagina in beslag (weliswaar nooit aflopend) en vele andere pagina's tonen twee prenten. Drie, vier, vijf of zes afbeeldingen op één pagina komt in mindere mate voor. Alle zwart-witillustraties tonen geïsoleerde reliëfs of driedimensionale voorwerpen zoals sculpturen of stukken aardewerk, geplaatst tegen een neutrale achtergrond. Sommige foto's laten meerdere naast elkaar geschikte objecten zien. Ofschoon Vigneau onmiskenbaar het licht inzet om de materialiteit van de objecten te beklemtonen, maakt hij in zijn zakelijke stijl nooit gebruik van dramatische schaduweffecten.

Op het eind van de eerste twee volumes werd een door Amedée Ozenfant geschreven commentaar opgenomen, dat in het eerste volume respectievelijk zes pagina's in het Frans (in twee kolommen geplaatst) en drie pagina's in het Engels (in drie kolommen) in beslag neemt. Het boek wordt afgesloten door een overzicht van de illustraties. In zijn commentaarstuk in het eerste volume schrijft Ozenfant dat ‘we zullen afzien van elke vorm van lyriek. De ongewone kwaliteit van de reproducties maakt verbale beschrijvingen oppervlakkig – de zorgvuldig gekozen details richten het vergrootglas op de schoonheid van de voorwerpen.’ Hij geeft aan dat ‘veel te veel mensen naar het museum gaan, een vluchtige blik werpen op het kunstwerk, snel lezen wat het moet voorstellen, daarmee tevreden zijn gesteld, en dit alles herhalen met de vage blik van een ticket-controleur’. Dit boek is daarentegen een ‘poging om de aandacht vast te houden – om de vormen de tijd te geven om tot uiting te komen’. Ofschoon Ozenfant erkent dat een ‘maagdelijkheid van de blik, het intellect en het hart onmogelijk is’, moet dit boek ons in staat stellen om naar de dingen te kijken ‘alsof we ze nooit eerder zagen’.

Voorts stelt Ozenfant dat we niet tussen de kunstwerken moeten ‘dartelen als hommels’, maar dat we enkel een tweetal werken tegelijk kunnen kiezen – ‘en twee kan nog te veel zijn’. Hij suggereert bovendien om niet meteen de notities te bekijken om te vernemen wat de werken precies voorstellen of iets te lezen over hun periode of geschiedenis. De kunstwerken kunnen voor even bekeken worden alsof ze modern zijn. Kunstwerken van de vroegste oudheid zijn volgens Ozenfant nog steeds in staat om te ontroeren; kunstenaars uit alle periodes maken gebruik van dezelfde elementaire vormen.

Ozenfant omschrijft de *Encyclopédie photographique de l'art* als een getrouw en comfortabel ‘musée total à domicile’. Op de achterzijde van de ‘fascicules’ staat dat de *Encyclopédie* de ambitie heeft om ‘alle uit-





# Antwerp Art

## LLS Paleis

Paleisstraat 140, 2018 Antwerp  
+32 (0)3 337 03 87  
www.llspaleis.be  
thu–sun, 14:00–18:00  
(and by appointment)

De performance van **Jivan van der Ende** (ALL OF THE TIME) was oorspronkelijk gepland op 31 oktober, en is wegens verstrengde maatregelen uitgesteld. Mochten er versoepelingen optreden na 13 december, gaat dit evenement op 1 dag van 12–21 uur zeker door. Houd aub de website llspaleis.be in het oog!

The Serving Library  
07/02/21–28/02/21

## Middelheim-museum

Middelheimlaan 61, 2020 Antwerp  
+32 (0)3 288 33 60  
www.middelheimmuseum.be

tue–sun  
sept: 10:00–19:00    oct–march: 10:00–17:00  
april: 10:00–19:00    may–aug: 10:00–20:00

Onschuld kan een hel zijn  
**In focus: Berlinda De Bruyckere**  
On view online:  
www.middelheimmuseum.be  
t/m 21/02/21

Public Figure #1  
**Tramaine de Senna**  
Stadspark Antwerp  
t/m 18/04/21

## Otty Park

Laar 54, 2140 Borgerhout  
www.ottypark.be

thu–sat, 14:00–19:00 (And by appointment)

Lieux de papier  
**Adrien Tirtiaux & Jef Geys**  
22/01/21–07/03/21

**Benny Van den Meulengracht-Vrancx**  
12/03/21–17/04/21

## Axel Vervoordt Gallery

Stokerijstraat 19, 2110 Wijnegem  
+32 (0)3 355 33 00  
www.axelvervoordtgallery.com  
sat, 11:00–18:00

**Yun Hyong-keun**  
t/m 09/01/21

Planted Names  
**Kimsooja**  
t/m 09/01/21

Brick Sculptures  
**Per Kirkeby**  
t/m 01/09/21

## Zeno X Gallery

Godtsstraat 15, 2140 Borgerhout  
+32 (0)3 216 16 26  
www.zeno-x.com  
wed–sat, 13:00–17:00  
only open during scheduled exhibitions

Coloured Cones  
**Michaël Borremans**  
t/m 19/12/20, 13/01/21–20/02/21

Le Monde à l’Envers  
**Patrick Van Caeckenbergh**  
t/m 19/12/20, 13/01/21–20/02/21

## Corridor

Leopoldstraat 55  
www.corridorgallery.be  
fri–sat, 13:00–18:00  
(and by appointment)

Perfect Makeshift  
**Lois Weinberger**  
t/m 27/11

## Keteleer Gallery

Pourbusstraat 3–5, 2000 Antwerpen  
+32 (0)3 283 04 20  
www.keteleer.com  
wed–sat, 10:00–18:00, sun, 12:00–18:00

Schwebezustand  
**Rebekka Löffler**  
t/m 29/11

Groupshow  
**Guillaume Bijl, Leo Copers, Luc Deleu, Panamarenko**  
t/m 29/11

**John Kørner**  
Opening 05/12

**Valgerður Sigurðardóttir**  
Opening 05/12

## Eva Steynen. Deviation(s)

Zurenborgstraat 28, 2018 Antwerp  
+32 (0)486 209 564  
www.deviations.be  
thu–sat, 14:00–18:00  
(and by appointment)

CANON  
**Benoît Félix invites Jesse Cremers, Lore Smolders, Alice Janne, Atelier Pica Pica**  
17/12–13/02/21  
(Opening vroeger indien versoepelingen)

## Micheline Szwajcer

Verlatstraat 14, 2000 Antwerp  
+32 (0)3 237 11 27  
+32 (0)475 44 11 27  
contact@gms.be  
www.gms.be  
tue, thu, fri 10:00–18:00  
(and by appointment)

POP-UP EXHIBITION  
**David Claerbout, François Curlet, Anne Daems, Daan van Golden, Jos de Gruyter & Harald Thys, Ann Veronica Janssens.**  
t/m 15/12

**Giovanni Anselmo, stanley brouwn, Marion Möller**  
14.01.21–26.02.21



zonderlijke kunstwerken verspreid over verzamelingen en musea in de gehele wereld' samen te brengen. Voorts wordt aangegeven dat 'het niet alleen onmogelijk is om één groot museum grondig te bekijken, je kan zelfs niet eens hopen om ze allemaal te bezoeken. Maar verlost van hun rommel vormen ze hier geleidelijk één enkele verzameling die, hoe groot ook, zal passen op een paar boekenplanken. Wat een precieus museum! Het bevat enkel de mooiste of belangrijkste werken, perfect uitgelicht en even levendig als op de dag waarop ze werden gecreëerd en je kan ze bestuderen of ervan genieten wanneer je maar wil.'

Het boekproject werd dus expliciet gepresenteerd als een 'huiselijke' variant van een museum dat aanvankelijk bovendien werd opgevat als een virtuele verzameling van kunstwerken uit verschillende musea. Uiteindelijk beperkte Vigneau zich tot het Louvre en het museum te Caïro. Niettemin kan het worden beschouwd als een virtueel museum waarin werken naast elkaar worden geplaatst en aan een volgorde en hiërarchie onderworpen. Het lijdt volgens Walter Grasskamp geen twijfel dat deze *Encyclopédie photographique de l'art* een belangrijke inspiratiebron vormde voor Malraux, die trouwens afbeeldingen en zelfs beeldcombinaties uit de *Encyclopédie* overnam. De ideeën uit Benjamins reproductie-essay, dat in diezelfde periode tot stand kwam, worden er bovendien perfect door geïllustreerd. Ook Vigneau was ervan overtuigd dat fotografische reproducties onze omgang met kunstwerken grondig hebben gewijzigd – een aspect dat aan bod komt in zijn *Une brève histoire de l'art de Nièpce à nos jours* (1963).

Steven Jacobs

- Walter Grasskamp, *Malraux und das imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon*, München, Verlag C.H. Beck, 2014, pp. 61-66.
- N.N., *Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau, André Vigneau, 3 photographes français*. Arles, Musée Réattu, 1965.
- André Vigneau, *Une brève histoire de l'art de Nièpce à nos jours*, Parijs, Robert Laffont, 1963.

## XIX Rubens

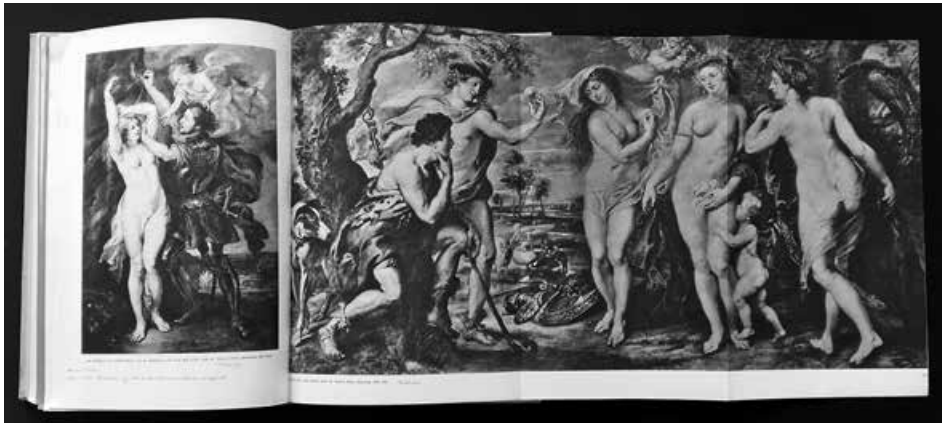
**Jacob Burckhardt**  
**Wenen, Phaidon Verlag**  
**1938**

27,2 x 19 cm, 455 pagina's, 400 afbeeldingen  
Grafisch ontwerp: Ludwig Goldscheider  
Fotografie: Fratelli Alinari, Firenze; D. Anderson, Rome; C. Angerer & Göschl, Wenen; Braun & Cie., Mulhouse-Dornach; Giacomo Brogi, Firenze; J.E. Bulloz, Parijs; A.C. Cooper, Londen; Giraudon, Parijs; Franz Hanfstaengl, München; Moreno, Madrid; Museum Boymans, Rotterdam; Julius Söhn, Düsseldorf; Wolfum, Wenen  
Druk: Chawala's Kunsttiefdruck, Wenen (zwart-wit); Broder Rosenbaum, Wenen (kleur); Kiesel, Salzburg (tekst)

*Rubens* is een van de laatste Phaidonpublicaties die in Wenen werd uitgegeven. Vanaf maart 1938 zou Phaidon voor een periode van ruim tien jaar onder de Londense uitgeverij Allen and Unwin opereren om te ontsnappen aan de *Anschluss* en het verbod op door Joden geproduceerde publicaties. Phaidon had toen reeds grote naamsbekendheid verworven. Vanaf de late jaren twintig positioneerde de uitgeverij zich succesvol in de Duitstalige markt met heruitgaven van canonieke, cultuurhistorische teksten. Het gebruik van illustraties bracht deze teksten tot leven en maakte ze aantrekkelijk voor een breder publiek. Dankzij een combinatie van productoptimalisatie en het drukken in grote oplages (gemiddeld 15.000 exemplaren in eerste druk) kon men deze *Volksausgaben* aanbieden voor de prijs van een roman. Ook de vanaf 1935 uitgegeven grote kunstenaarsmonografieën slaagden erin hoogstaande wetenschappelijke bijdragen te combineren met een uitgebalanceerd design voor een onnavolgbaar lage prijs.

Voor het aantrekkelijke boekontwerp, dat Phaidons handelsmerk werd, was de visionair Ludwig Goldscheider (1896-1973) verantwoordelijk. [XVII] De met zorg vormgegeven tekst, waarbij het lettertype en de typografie werden afgestemd op het onderwerp, bleef ondergeschikt aan de beeldopbouw. Goldscheider voorzag de tekst in enkele gevallen zelf of er werd een kunsthistoricus gezocht die een inleiding verzorgde nadat het platendeel was uitgewerkt. Bij de Rubensmonografie koos men echter voor het postuum verschenen *Erinnerungen aus Rubens* (1898) van Jakob Burckhardt (1818-1897), en dus voor de heruitgave van een reeds veelvuldig gepubliceerde tekst. Toch prijkt op de stofwikkel, de kaft en het titelblad niet de volledige titel, maar enkel de naam van de kunstenaar, waarmee de publicatie aansluit bij uitgaves over onder meer Rembrandt (1935), Titiaan (1936) en El Greco (1938). In het voorwoord lezen we dat vooral de vierhonderd illustraties deze heruitgave onderscheiden van de vele reeds beschikbare edities van *Erinnerungen aus Rubens*. Het is de unieke combinatie van Burckhardts tekst met een visueel overzicht van Rubens' werk dat toelaat een zo groot mogelijk publiek inzicht te geven in dit monumentale oeuvre.

In de tekst worden enkele zwart-witillustraties discursief ingezet om vergelijkingen met Caravaggio, Albani, Titiaan, Elsheimer en Murillo te illustreren. Ook hoe Rubens inspiratie haalde uit antieke sculpturen – zoals het Venusbeeld dat model stond voor *Venus Frigida* en *Susanna en de ouderlingen* – wordt aanschouwelijk gemaakt door het naast elkaar plaatsen van reproducties in de tekst. In de marges wordt frequent verwezen naar het platendeel dat op de tekst volgt en een eigen thematische ordening heeft. Hoewel hij niet met naam vermeld wordt, is deze ordening vrijwel zeker Goldscheiders verdienste. Voor de positionering van de beelden op de bladspiegel, de uitsneden van details, en de krachtige juxtaposities stelde hij eigen maatstaven voorop: de nevenschikte figuren moesten steeds in verhouding worden weergegeven en hun positionering op de bladspiegel werd ofwel bovenaan, ofwel op 'ooghoogte' gelinieerd. Een detail dat in combinatie met een volledige weergave van hetzelfde werk werd getoond, beeldde hij – contra-intuïtief – stevast groter af. Vaak liet Goldscheider deze details voorafgaan op het totaalbeeld, als een introductie tot de compositie. Daarnaast worden in *Rubens* opvallend veel details autonoom gepresenteerd: uitsneden worden geconfronteerd met (een detail van) een ander werk om stilistische gelijkenissen te benadrukken. Deze beeldstrategie verlegt de focus van het afgebeelde narratief naar de formele karakteristieken en typerende dramatische effecten. Zo wordt *De tenhemelopneming van Maria* (1618-1620) geconfronteerd met een detail uit *Christus en de overspelige vrouw* (1612-1613), waarvan een volledige weergave vervolgens wordt vergeleken met een detail uit de *Tenhemelopneming*. Hierdoor ontstaat een betekenisverschuiving: de Farizeeën en Schriftgeleerden presenteren niet langer de overspelige vrouw aan Christus, maar zien vol verwondering Maria ten hemel oprijzen. Op hun beurt wijzen twee apostelen niet langer naar Maria, maar naar de overspelige vrouw. Door het opvoeren van deze details benadrukt Goldscheider de expressieve kwaliteiten van de excentrische figuren die Rubens' compositie in beweging brengen en de blik sturen. *Rubens* bevat ook opvallend veel uitvouwbare pagina's om de monumentaliteit van de werken te beklemtonen. De dubbel-uitvouwbare reproducties zijn een creatieve oplossing om het onthullende karakter en de driedelige architectuur van Rubens' triptieken naar de binaire logica van het kunstboek te vertalen. De zijdelings uitvouwbare bladzijden vervullen dan weer een dubbele functie: dichtgevouwen presenteren ze een uitsnede van het werk, en benadrukken zo visuele gelijkenissen tussen de figuren van Andromeda en Hera. Eenmaal ze zijn opgevouwen, wordt het centrale narratief over schoonheid en ijdelheid ontrafeld, met een vergelijking tussen *Perseus en Andromeda* (1638-1640) en *Het Paris-ordeel* (1638-1639). Tot slot geven zes witomrande, ingekleefde kleurenreproducties, gefotografeerd door C. Angerer & Göschl, extra grandeur aan deze publicatie. Tegelijk getuigt de matige kwali-



teit van deze reproducties van de beperkingen van de op dat moment nog zeldzame kleuren-druk.

De variatie aan reproducties en de diverse bladspiegels maken deel uit van Horovitz en Goldscheiders heruitvinding van het kunstboek: de kracht van een geschilderd oeuvre wordt vertaald naar het gedrukte medium. In politiek en economisch hachelijke tijden slaagden zij ook met *Rubens* in deze opzet. Veertig jaar na de eerste editie van *Erinnerungen* bracht Phaidon Burckhardts studie tot leven in een toegankelijke uitgave die het midden houdt tussen een geïllustreerde tekst en een met tekst geïllustreerd platenboek.

Griet Bonne

- Ernst Fischer, 'Zwischen Popularisierung und Wissenschaftlichkeit. Das illustrierte Kunstbuch des Wiener Phaidon Verlags in den 1930er Jahren', in: Katharina Krause en Klaus Niehr (red.), *Kunstwerk – Abbild – Buch. Das Illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*, München/Berlijn, Deutscher Kunstverlag, 2007, pp. 239-65.
- Ernst Fischer, 'The Phaidon Press in Vienna 1923-1938', *Visual Resources*, nr. 3, 1999, pp. 289-309.
- Anthony Hamber, 'Communicating Colour. Advances in Reprographic Technology 1840-1967', *Visual Resources*, nr. 3, 1999, pp. 355-70.
- Elly Miller, 'Ludwig Goldscheider. A Memoir', *Visual Resources*, nr. 3, 1999, pp. 331-42.
- Harvey Miller, 'Phaidon and the Business of Art Book Publishing. 1923-1967', *Visual Resources*, nr. 3, 1999, pp. 343-53.

## XX One Hundred Details from Pictures in the National Gallery

**Kenneth Clark**  
**Londen, National Gallery ('Printed for the Trustees')**  
**1938**

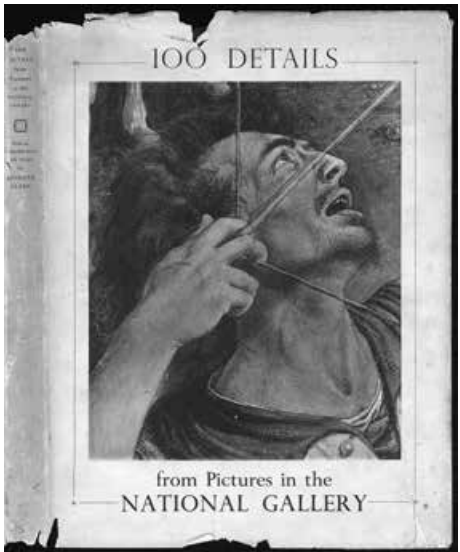
33 x 25 cm; xxviii pagina's introductie en notities, 100 pagina's met telkens één paginagrote afbeelding  
Druk: Harrison & Sons, Londen  
Fotografie: M.A. Riecard, Photographic Staff, National Gallery

In 1933 werd Kenneth Clark (1903-1983) directeur van de National Gallery te Londen – een instelling die hij ook tijdens de oorlogsjaren zou leiden. Sterk beïnvloed door de ideeën van John Ruskin, stelde Clark alles in het werk om kunst toegankelijk te maken voor een ruimer publiek. In dit perspectief was hij een van de eerste prominente kunsthistorici die de massamedia inzette. Vanaf 1936 gaf hij geregeld radiotoespraken en al in 1937 maakte hij zijn debuut op televisie. Vanaf de late jaren vijftig maakte hij televisieprogramma's over kunst – een activiteit die culmineerde in de beroemde reeks *Civilisation* (1966-69).

Clarks interesses in moderne media, mechanische reproductie en zijn ambities om kunst toegankelijk te maken komen samen in *One Hundred Details from the National Gallery*. Afgezien van een introductie en vooraan gegroepeerde notities over de schilderijen, bestaat dit boek uitsluitend uit paginagrote afbeeldingen, die elk een detail van een schilderij tonen. Behalve een bovenaan op de pagina geplaatst nummer gaan de hoogkwalitatieve zwart-witillustraties niet vergezeld van identificatie of tekstuele verduidelijking. *One Hundred Details* (of *100* op de stofwikkel) is een plaatjesboek, dat de blik ritmeert met identieke bladspiegels. Alle reproducties zijn niet alleen even groot, maar ook verticaal, in 'portretformaat', ongeveer centraal op de pagina geplaatst. Afbeeldingen in 'landschapsformaat' werden gekanteld waardoor je geregeld het boek een kwartslag rechts moet draaien om dan twee boven elkaar staande plaatjes te zien.

Hoewel Clark in de introductie toegeeft dat sommige details zijn geselecteerd omwille van 'historische of iconografische redenen', werden de meeste details gekozen 'omwille van hun schoonheid'. Hij merkt verder op dat het boek vele details bevat die wellicht nooit eerder werden opgemerkt. Dit impliceert dat 'we niet zorgvuldig naar schilderijen kijken' en dat 'de grote waarde van deze fotografische details ligt in het feit dat ze ons aanmoedigen om aandachtiger naar schilderijen te kijken, en dat ze ons de beloningen van een geduldig kijken laten zien'. Clark geeft aan dat het niet (onmiddellijk) herkennen van details een ludiek element bevat. Maar hij stelt ook dat foto's een essentiële kunstkritische taak vervullen: ze presenteren bekend materiaal op een nieuwe manier. Vaak stellen we ons te snel tevreden met een vlugge synthetische impressie.

In de introductie schenkt Clark aandacht aan de schaal van de details. Delen van werken van grote afmetingen kunnen toch van dichtbij worden aanschouwd, wat in de museumzaal onmogelijk is. Hij voert aan dat de lezer gewend is geraakt aan schaalreductie, waardoor reproducties op ware grootte de meest gladder schilderijen ruw lijken te







maken. Dit effect had een impact op de selectie – opnamen van de *Geboorte* van Piero della Francesca werden niet opgenomen omdat de resultaten teleurstellend waren. Opvallend is dat vele foto's op (bijna) ware grootte zijn afgebeeld – wanneer gebruik werd gemaakt van schaalreductie (of in een uitzonderlijk geval een vergroting), geeft Clark dit aan in de notities. Hij stipt ook aan dat fotografische reproducties schilderijen die met behulp van glaceerlagen werden vervaardigd geheel uitvlakken; het modelleren in kleur verliest elke vorm in zwart-witproducties. Ook deze effecten determineerden de selectie. De opvallende aanwezigheid van de Italiaanse schilderkunst van de vijftiende en zestiende eeuw weerspiegelt niet alleen Clarks voorkeur, maar heeft dus ook een praktische reden: een 'stijl gebaseerd op scherpe omlijning' brengt betere details met zich mee dan een meer 'impressionistische' stijl met een mindere graad van afwerking. Clark merkt op dat close-ups de beelden transformeren: Rembrandt oogt opvallend naturalistisch, het detail van een landschap bij Teniers lijkt wel een werk van Sisley. De overgrote meerderheid van details focust op de menselijke figuur en het gelaat. Een viertal spreads toont overwegend landschappen, een tweetal focust op dieren. Een spread omvat twee close-ups van handen en één dubbele pagina brengt twee stillevens samen.

Afgezien van de eerste en laatste afbeelding, komen de illustraties in duo's op dubbele pagina's terecht. Dat creëert onvermijdelijk 'contrasten en analogieën', die volgens Clark zelfs gezien kunnen worden als 'epigrammatische samenvattingen van de kunstgeschiedenis', bijvoorbeeld om de verschillen tussen Italiaanse en Noord-Europese schilderkunst te illustreren. De meerderheid van de details heeft iets gemeenschappelijks, ofwel op het vlak van 'beweging en ontwerp' of van 'onderwerp en stemming'. Gewelddadige contrasten werden vermeden omdat ze de 'schoonheid van de individuele werken vernietigen'.

Clark toont zich een meester in het bedenken van variaties van combinaties. Vaak worden gelijkaardige motieven samengebracht en fungeren de spreads als ontmoetingsplatforms voor muzikanten, engelen, cupido's, slapende apostelen, faunen en satyrs. Deze verdubbelingen zijn bovendien instructief: sterk gelijkende onderwerpen maken de verschillen in benadering zichtbaar. Op andere pagina's worden dubbelportretten gecreëerd: een jongen van Francesco Rossi vergezelt een meisje van Gainsborough; Velázquez' Spaanse koning prijkt naast de Engelse vorst die Van Dyck in hetzelfde jaar portretteerde; aan de hand van details van Botticelli en Piero di Cosimo wordt de Profane naast de Sacrale Liefde gezet. Eerst en vooral creëert Clark een wonderbaarlijk spel van vormelijke echo's tussen menselijke figuren, structurele elementen, gestes, blikken en compositorische schema's. In enkele gevallen wordt een narratief verband tussen twee scènes gesuggereerd.

*One Hundred Details* bleek meteen succesvol – in 1941 werd het gevolgd door *More Details from Pictures in the National Gallery* en van beide volumes werden al in de jaren veertig herdrukken uitgebracht.

Steven Jacobs

- Kenneth Clark, *Another Part of the Wood. A Self-Portrait*, New York, Harper and Row, 1974.
- Chris Stephens, David Alan Mellor, Peter T.J. Rumley, John Wyver en John-Paul Stonard, *Kenneth Clark. Looking for Civilisation*, Londen, Tate publishing, 2014.

## XXI

### *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*

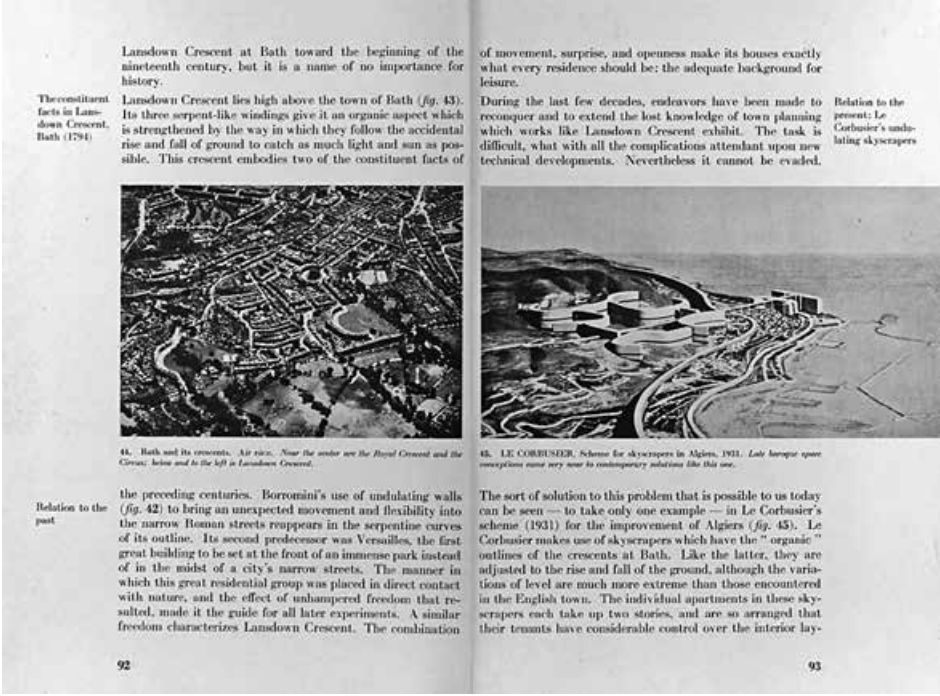
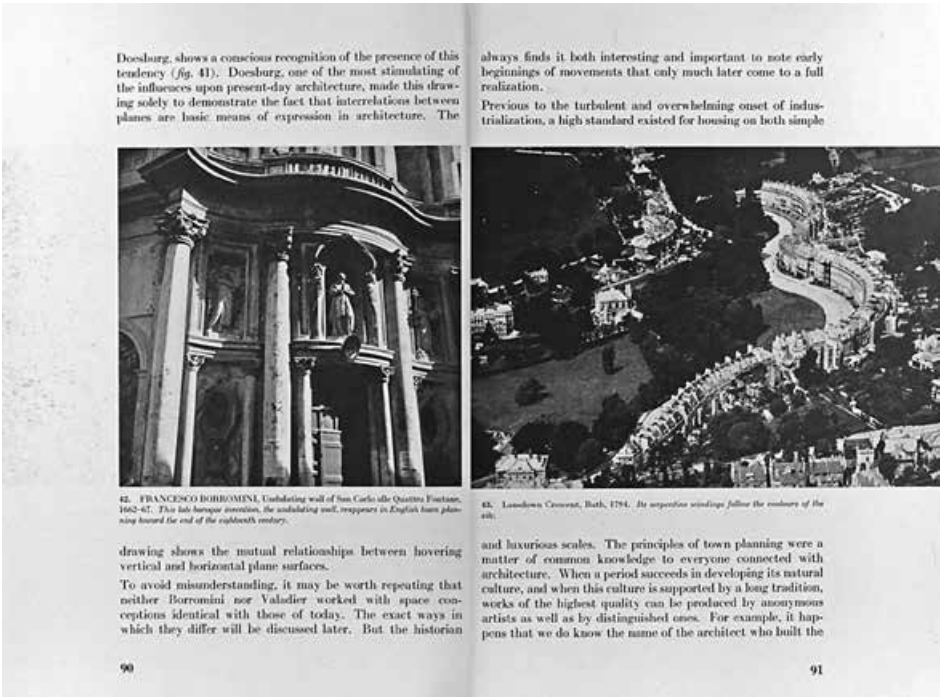
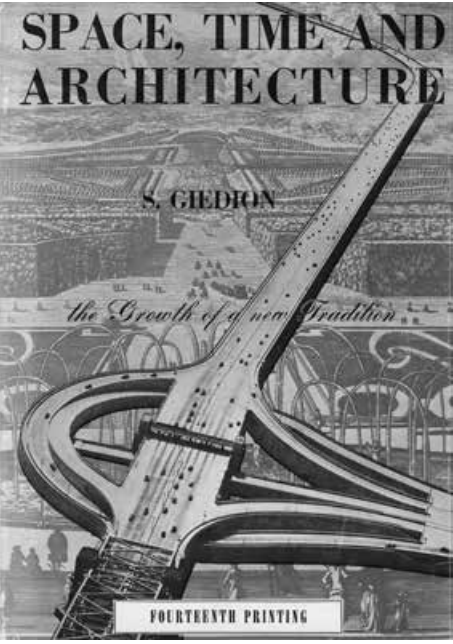
**Sigfried Giedion**  
**Cambridge, MA, Harvard University Press, 1941**  
25,2 x 17,8 cm, 630 pagina's, 321 afbeeldingen  
Typografie en omslag: Herbert Bayer

Van alle pogingen uit de twintigste eeuw om architectuur tot een populair cultureel onderwerp te maken, is dit boek van de Zwitsers-Tsjechische architectuurhistoricus Sigfried Giedion (1888-1968) een van de meest heroïsche. De vormgeving was cruciaal voor het

succes van *Space, Time and Architecture*, dat in een tiental talen werd vertaald, en waarvan om de zoveel jaar een meer omvangrijke editie verscheen. In 1988, bijna vijftig jaar na de eerste druk, sprak Colin Rowe van 'een zoetvloeiende presentatie' en 'een zeer grote triomf': 'Tekst en beeld werken op de meest nauwe manier samen. Beelden worden afgewisseld met tekst, en onderschriften reiken zelfs een tekstueel alternatief aan.' Volgens Rowe was dat een van de redenen waarom Giedions boek dé twintigste-eeuwse 'architectuurbijbel' werd, en bijvoorbeeld niet *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration* van Henry-Russell Hitchcock uit 1929. In Rowes ogen was de tekst van *Modern Architecture* 'superieur' aan die van Giedion, maar Hitchcock had pech: zijn uitgevers besloten de tekst eerst te plaatsen en de beelden 'ver, ver achteraan – zelfs nog ver achter de bibliografie en de index'.

*Space, Time and Architecture* is gebaseerd op de Charles Eliot Norton Lectures – een lessenreeks poëzie, kunst of literatuur – die Giedion in het academiejaar 1938-39 gaf aan Harvard University, op voorspraak van Walter Gropius. Giedion haalde het nipt van Thomas Mann, en hij heeft alles op alles gezet om de verwachtingen waar te maken. In Zürich bereidde hij zich voor. Een Britse journalist trok drie maanden bij hem in om bijstand te verlenen bij het schrijven van de lezingen (in het Engels), maar ook om op te treden als 'corrigerende vox populi', zoals Giedion het omschreef, wanneer de tekst te specialistisch werd. Ook bij de voorbereiding van het boek werd niets aan het toeval overgelaten. Giedion stelde het grafisch concept samen met hulp van zijn goede vriend László Moholy-Nagy, wiens invloed overduidelijk is in een zelfgemaakte collage van foto's van het Rockefeller Center. [X en XXV] Herbert Bayer, een allround kunstenaar die studeerde aan het Bauhaus, maakte de cover en de lay-out. Al snel raakte Giedion geïrriteerd door de fouten van Bayer, die hij ervan verdacht het boek niet eens gelezen te hebben.

Het concept van *Space, Time and Architecture* valt op een uitzonderlijke manier samen met de formalistische methode, die Giedion grotendeels aan zijn leermeester Heinrich Wölfflin heeft ontleend. Kijken, vergelijken en gelijkenissen aantreffen – zo worden geschiedenissen geconstrueerd. Ook Hegels vooruitgangsbegrip, dat in de loop van de tijd alles beter en scherperzinniger ziet worden, heeft zijn sporen nagelaten. Giedion gaf een omschrijving van zijn taak als historicus: 'De geschiedenis kan aan ons tijdperk de vergeten elementen van zijn wezen openbaren, precies zoals onze ouders ons bepaalde bijzonderheden over onze kindertijd en voorouders kunnen onthullen, die weliswaar blijvend onze aard bepalen, doch geen sporen in ons geheugen hebben achtergelaten. Verband met het verleden is een eerste vereiste voor het opbloeien van een nieuwe traditie die op zelfvertrouwen stoelt.' Zoals in een familiealbum naar formele overeenkomsten kan worden gezocht tussen grootouders en kleinkinderen, zo gaf Giedion aan dat het modernisme een geschiedenis heeft, en daarom een toekomst. Hij probeerde de modernistische architectuur aannemelijk én paradigma-tisch te maken door opvallende anteceden-





ten aan te wijzen. Beelden staan in de vormgeving nooit alleen: ze vormen duo's, trio's en soms kwartetten, die meerdere eeuwen en continenten doorkruisen.

Bekend en berucht, als een verbluffende tovenaarstruc die wel met een vorm van manipulatie gepaard *moet* gaan, zijn twee dubbelpagina's in het tweede deel, met als titel 'Onze erfenis op bouwkunstig gebied'. Het begint met, op de eerste linkerpagina, de golvende wand van Borromini's San Carlo alle Quattro Fontane te Rome uit de zeventiende eeuw die – het wordt in het onderschrift aangekondigd – eind achttiende eeuw weer opduikt in de Engelse stedenbouw. Het beeld op de tegenoverliggende rechterpagina, tot tegen de rand aan, is van het Lansdowne Crescent in Bath uit 1794, met 'slingerlijnen die de contouren van het terrein volgen'. Op de ommezijde, opnieuw links, staat – een herhaling, maar dan uitgezoomd – een luchtfoto van Bath, waarin verschillende slingerlijnen zichtbaar worden. De finale foto daarnaast, rechts – de laatste foto van het tweede boekdeel, en opnieuw doorlopend tot aan de rand – is het stedenbouwkundig ontwerp van Le Corbusier voor Algiers uit 1931, met als orgelpunt het onderschrift: 'De opvattingen der late barok omtrent de ruimte kwamen zeer dicht bij hedendaagse oplossingen als deze.'

Hoe bedenkelijk de methode ook is – in zijn formalistische betrekkingswaan negeert Giedion maatschappelijke, lokale en politieke evoluties, maar ook overwegingen omtrent schaal en materiaal – het zou duren tot de late jaren zestig vooraleer hij daarop werd aangesproken, en vooraleer het modernistische geloof ten einde liep. In 1968, het jaar waarin Giedion overleed, publiceerde Manfredo Tafuri *Teorie e storia dell'architettura*, waarin onder andere Giedion werd bekritiseerd als een 'operatieve historicus', die het arme verleden mishandelde om te bewijzen dat de geschiedenis culmineerde in het werk van Le Corbusier en zijn tijdgenoten. Toch zijn het waarschijnlijk precies die gedrevenheid en dat optimisme die het boek zo meeslepend én populair hebben gemaakt, samen met de grafische overzichtelijkheid – dit is een dik, dichtbedrukt boek dat toch nooit overvol lijkt, dankzij de vele tussentitels, strategisch geplaatste foto's met onderschriften, samenvattingen in de marge, beknopte voetnoten onderaan de pagina, en korte alinea's, soms van niet meer dan één zin.

In 1954 verscheen er een Nederlandse versie, uitgegeven bij de Wereldbibliotheek in Amsterdam, met een voorwoord van Cornelis van Eesteren, in een vormgeving haast identiek aan het Amerikaanse origineel, en in een vertaling van schrijver en dichter Til Brugman. 'Al lezende', zo schreef ook zij zonder terughoudendheid op de binnenflap, 'gaat u het verband begrijpen tussen al wat mensen tot stand brengen, tussen wat u en ik doen, werken, bolwerken.'

Christophe Van Gerrewey

- Gregor Harbusch, 'Work in text and images. Sigfried Giedion's *Space, Time and Architecture*, 1941-1967', *The Journal of Architecture*, nr. 4, 2015, pp. 596-620.
- Jacob Moore, 'Origin and Development of a New Tradition. *Space, Time, and Architecture* in the Translation Zone', *Future Anterior: Journal of Historic Preservation*, nr. 1, 2015, pp. 33-44.
- Colin Rowe, 'Henry-Russell Hitchcock', in: Alexander Caragionne (red.), Colin Rowe. *As I Was Saying. Recollections and Miscellaneous Essays – Volume One*, Cambridge, MA, MIT Press, 1996, p. 21.

## XXII Les Merveilles de l'art

Parijs, Nathan

1943-1970

Met onder meer:

**Jean Charbonneaux, dessins de Paul Bellugue, *La Sculpture grecque classique*, 1943**

24 x 17,5 cm, 238 pagina's, 102 illustraties

Druk: Héliographia s.a., Lausanne

**Louis Réau, *L'Art religieux du Moyen-âge (la sculpture)*, 1946**

24 x 17,5 cm, 187 pagina's, 128 illustraties

Druk: Héliogravure Sapho, Parijs

**Georges Daux, *Les Merveilles de l'art antique (Grèce-Rome)*, 1946**

24 x 17,5 cm, 187 pagina's, 128 illustraties

Druk: Héliogravure Sapho, Parijs

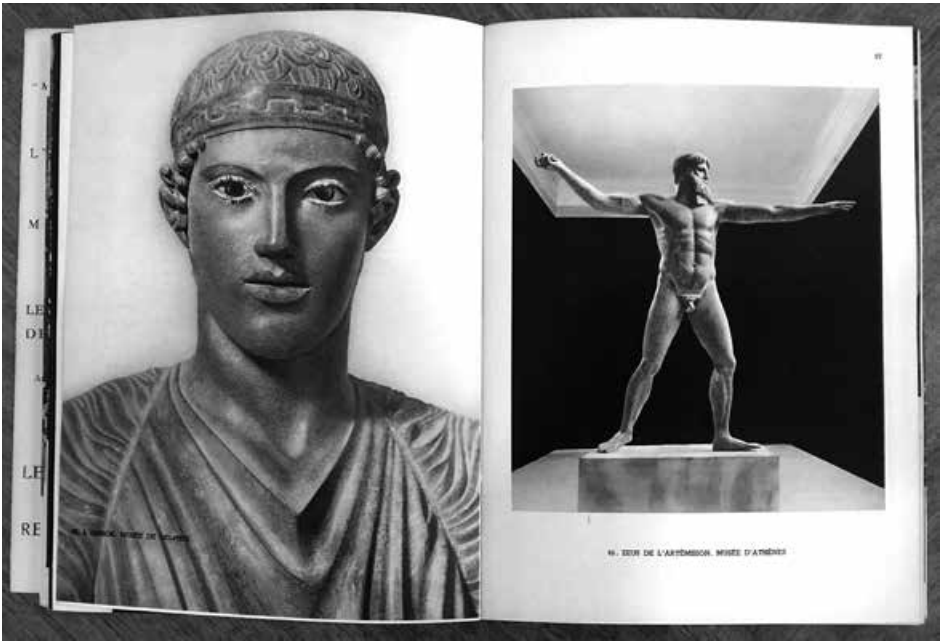
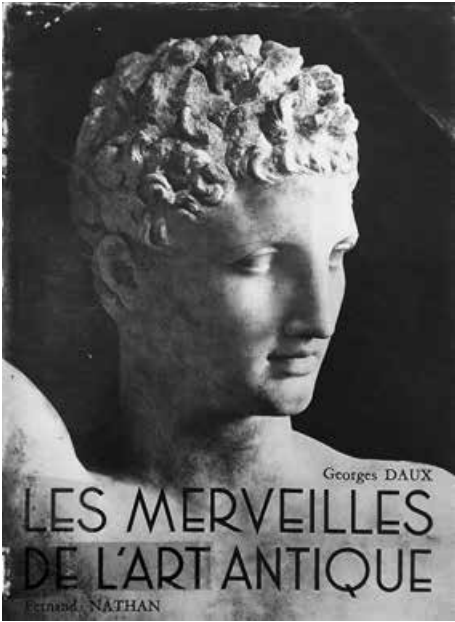
**François Gebelin, *Les Trésors de la Renaissance (la sculpture en Italie et en France)*, 1946**

24 x 17,5 cm, 187 pagina's, 120 illustraties

Druk: Héliogravure Sapho, Parijs

De in 1881 te Parijs opgerichte uitgeverij Fernand Nathan specialiseerde zich in jeugd- en schoolboeken. Na de Tweede Wereldoorlog zag het familiebedrijf zich genoodzaakt om zich te heroriënteren om de papierschaarste en de economische crisis het hoofd te bieden. Naast pedagogische boeken legde de uitgeverij zich voortaan ook toe op volwassenen, met gul geïllustreerde pocketreeksen, encyclopedieën en salontafelboeken die bij een breed publiek in de smaak vielen.

Ook *Les Merveilles de l'art* past binnen deze diversificatiestrategie. Tussen 1943 en 1970 gaf Nathan modern vormgegeven reeksen uit over de westerse kunstgeschiedenis. Naast de voornaamste Europese schilderscholen werd aandacht besteed aan beeldhouwkunst, architectuur, steden en toeristische streken. Jean-Loup Passeks *Panorama des merveilles de l'art. 75 ans de cinéma* (1969) vormt een buitenbeentje. Tot 1954 volgt de collectie een uniforme vormgeving: softcovers met een moderne typografie en contrastrijke heliogravures in zwart-wit, die vaak gedeeltelijk of volledig aflopend op de pagina's werden gedrukt en het geheel een uitgesproken grafische kwaliteit verlenen. Een opmerkelijk gevoel voor de



beeldcompositie van de kunstwerken zorgt voor geslaagde combinaties op de dubbele pagina, waarbij een occasioneel excentrische positionering voor afwisseling zorgt. Elk boek is opgebouwd uit een inleiding van een vijftigtal pagina's, gevolgd door een uitvoerig platendeel met één genummerd beeld per bladzijde. Het onderschrift beperkt zich tot de kunstenaar, de titel, en in enkele gevallen een plaatsnaam of datering. Per beeld wordt achteraan een beknopte uitleg over kunstenaar en werk gebundeld in een register, dat ook de fotografen vermeldt.

De eerste vier volumes in deze reeks zijn gewijd aan beeldhouwkunst, meer bepaald over de antieke (Grieks-Romeinse), middeleeuwse en renaissance sculptuur. De manier waarop deze beeldhouwwerken, bouwwerken en bas-reliëfs in beeld worden gebracht valt meteen op. Atypische gezichtspunten, details die voor het blote oog verborgen bleven, dramatisch scheerlicht en niet-frontale perspectieven typeren de creatieve omgang met beeldhouwkunst. Naast de artistieke kwaliteiten van de beelden, zorgvuldig verzameld bij gerenommeerde fotostudio's, benut Nathan ten volle de mogelijkheden van het fotoboek, en toont de uitgeverij zich meester in het spel van nevenschikking en uitlichting. Zo worden figuren en details vaak geïsoleerd op een gitzwarte achtergrond. Uit het intense zwart van de heliogravure treden de zorgvuldig uitgesneden figuren naar voren, wat deze beelden opnieuw een driedimensionaal karakter verleent. Zowel bij de klassieke als bij de renaissance sculpturen – waarbij het contrast tussen het witte marmer en de zwarte achtergrond nog dramatischer oogt – verhoogt deze vorm van isolatie de monumentaliteit. Bij de publicatie over middeleeuwse sculptuur (1946) komt dit effect eerder gekunsteld over. Zeker bij bas-reliëfs die deel uitmaken van portalen en kapitelen van kathedralen versterkt de zwarte achtergrond de disproporties van de al te ranke, verwrongen figuren. Hier is de keuze voor een beperkte scherptediepte, waardoor de achtergrond wazig blijft, succesvoller om details of figuren uit te lichten. De platen worden vaak aflopend op de bladspiegel gedrukt, waarbij de combinatie van beeld en witruimte de compositorische krachtlijnen – de verticale, horizontale, centrifugale of centripetale werking – van de kunstwerken versterkt. De nevenschikking van twee beelden op een dubbele pagina vormt stevast een coherent geheel: werken worden gecombineerd om formele gelijkenissen in de verf te zetten; een volledige weergave van een sculptuur wordt geconfronteerd met een detail van het gelaat dat vanuit een ander perspectief het kunstwerk in een nieuw licht plaatst en een cinematografisch effect genereert.

Hoewel de verschillende boeken over beeldhouwkunst een afgebakende stijlperiode omvatten, worden de beeldhouwwerken op een gelijkaardige manier in foto's omgezet. Ontdaan van hun formaat, materialiteit, kleur en context, worden zij met eenzelfde gevoel voor dramatiek geüniformeerd in een modern typografisch geheel. Enkel het allereerste volume, Jean Charbonneaux *La Sculpture grecque classique* (1943), onderscheidt zich enigszins van de andere edities over beeldhouwkunst. Naast een aanzienlijk groter tekst-deel, waarin alle platen uitvoerig becommentarieerd worden, werden de in Zwitserland gedrukte platen slechts bij uitzondering aflopend weergegeven. Het geheel blijft hierdoor trouwer aan het traditionele kunstboek. Toch is de eenvormigheid van de vier volumes opvallend. Hoewel diverse periodes of culturen niet rechtstreeks op eenzelfde bladspiegel worden geconfronteerd, zoals Malraux in *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* (1952-1954) beoogt, brengt deze reeks twee eeuwen beeldhouwkunst samen in één visueel universum, een ruimte gedefinieerd door de binaire logica van de bladspiegel en de zwart-wit-contrasten van de heliogravure.

Griet Bonne

- N.N., '1945-1986: Consolidation et diversification.' Laatste geraadpleegd op 6 juli 2020. <https://editions.nathan.fr/notre-histoire/consolidation-et-diversification>
- Henri-Jean Martin en Roger Chartier (red.), *Histoire de l'édition française. Volume IV*, Parijs, Promodis, 1982.
- Heinrich Wölfflin, 'How one should photograph sculpture', *Art History*, nr. 1, 2013, pp. 52-71.
- Henri Zerner, 'Malraux and the Power of Photography', in: Geraldine A. Johnson (red.), *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 116-30.



# XXIII

## The Penguin Modern Painters

Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books Ltd  
1944-1959

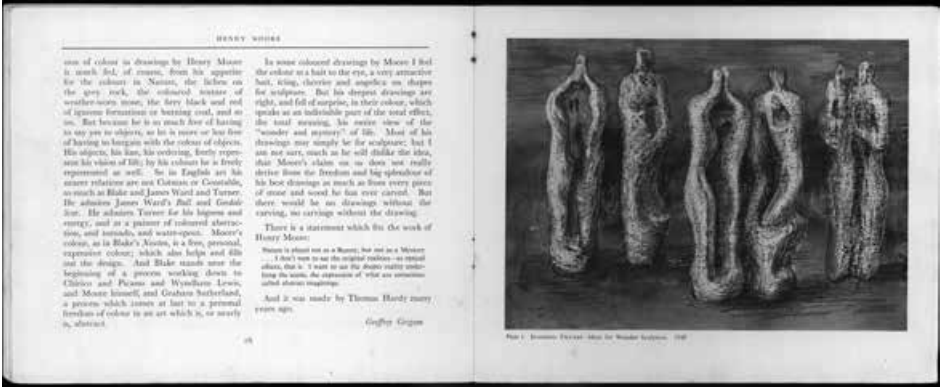
- 1 Henry Moore (Geoffrey Grigson, 1943)
- 2 Graham Sutherland (Edward SackvilleWest, 1943)
- 3 Duncan Grant (Raymond Mortimer, 1944)
- 4 Paul Nash (Herbert Read, 1944)
- 5 Matthew Smith (Philip Hendy, 1944)
- 6 John Piper (John Betjeman, 1944)
- 7 Edward Burra (John Rothenstein, 1945)
- 8 Victor Pasmore (Clive Bell, 1945)
- 9 Edward Bawden (J. M. Richards, 1947)
- 10 Stanley Spencer (Eric Newton, 1947)
- 11 Ben Shahn (James Thrall Soby, 1947)
- 12 William Nicholson (Robert Nichols, 1948)
- 13 Ben Nicholson (John Summerson, 1948)
- 14 Frances Hodgkins (Myfanwy Evans, 1948)
- 15 David Jones (Robin Ironside, 1949)
- 16 Paul Klee (Douglas Cooper, 1949)
- 17 Ivon Hitchens (Patrick Heron, 1955)
- 18 niet verschenen
- 19 Edward Hopper (Lloyd Goodrich, 1949)
- 20 Georges Braque (John Richardson, 1959)

Redactie: Kenneth Clark  
18 x 22 cm (liggend formaat), 12 tekstpagina's en 32 pagina's met telkens één afbeelding, 16 in zwart-wit, 16 in kleur  
Productie: Eunice Frost  
Druk: Hunt, Barnard & Co., Londen en Aylesbury, en John Swain & Sons, Londen en Barnet (nummers 1-8); The Baynard Press, Londen (9, 11, 12, 14, 15 en 19); Silk & Terry, Birmingham (10 en 13); Hazell, Watson & Viney, Aylesbury en Londen (16); en Hunt, Barnard en Co., Aylesbury, Bucks (17); kleurplaten door John Swain en W.F. Sedgwick (nummers 1-8); John Swain & Sons (9-13 en 17), die ook de platen drukte die gemaakt waren door W.F. Sedgwick, Londen (14 en 15) en The Sun Engraving Co, Watford, Herts (16)

De door Kenneth Clark opgestarte reeks *The Penguin Modern Painters* omvat twintig delen, telkens gewijd aan één levende, Engelse kunstenaar, plus enkele buitenlanders zoals Klee, Hopper en Braque. Critici en schrijvers als Clive Bell en Herbert Read stonden in voor de teksten. De boeken werden gefinancierd door het Ministerie van Propaganda; de modernistische Engelse schilderkunst bloeide op in de jaren veertig en was onbekend bij het grote publiek en vaak zelfs in de beperkte kring van kunstliefhebbers. Penguin maakte oplages van 40.000, de reeks was een doorslaand succes, vele herdrukken volgden. De kunsthongers was groot in en kort na de oorlog, en de Engelse modernisten hadden hun landgenoten iets te bieden. De eigenzinnigheid van deze Engelse kunstenaars is verbazend. Graham Sutherland, bijvoorbeeld, lijkt het knallende roze en oranje en de verwrongen vormen van de latere Francis Bacon uitgevonden te hebben. Niet één van deze boekjes doet verouderd aan, al laat de druktechniek bij Spencer en Jones wat steken vallen. De inleidende teksten verschillen onderling sterk van toon en inzet, maar volgen steeds de biografische methode. Geen enkel afgebeeld werk wordt geïnterpreteerd, en als er naar afzonderlijke afbeeldingen wordt verwezen, dan niet als illustratie bij het betoog van de essayist, maar om de lezer een toegang tot het oeuvre te bieden. Je vergeet misschien de teksten, maar de beelden branden na.

In een boek over deze reeks onderscheidt Carol Peaker drie periodes met elk hun eigen stijl. Tijdens een eerste periode (nummers 1 tot 8) verschenen geniete boekjes zonder rug, waarvan de grafisch ontwerpers onbekend zijn. Op het omslag, van een witte en crème-kleurige verticale band voorzien, staat de naam van de kunstenaar in kapitalen in een nogal plomp edwardiaans lettertype, bovenop de grens van de kleurstroken. In een tweede periode (9 tot 11) werden de boeken ingenaaid met rug, en later ook met rugtitel. De omslagen zijn monochroom bruin of groen. Een derde periode (12 tot 20) volgt het stramen van de tweede periode, maar met een monochroom blauwgrijze omslag. Bovendien zijn de boeken nu voorzien van een glad papieren stofomslag met een driekleurenreproductie.

Vanaf deel 12 werd niemand minder dan Jan Tschichold, 'the master of modern typography', als grafisch ontwerper ingehuurd. Hij werkte samen met de beste vakmensen, en was in 1948 bij Penguin komen werken op verzoek van directeur Allen Lane. De eerstvolgende deeltjes waren toen echter al grotendeels voorbereid. Tschichold kon pas zijn stempel drukken op de reeks vanaf het aan Paul Klee gewijde nummer 16, dat in 1949 verscheen. Het oogt prompt veel moderner dan de voorgaande vijftien delen. Het langwerpige, dunne boekje charmeert onmiddellijk: het frisse, waterachtige blauw en rood van de reproductie op de omslag stralen dezelfde blijheid uit als in het oorspronkelijke werk *Huizen bij de zee* (1921). Het plaatje is precies geplaatst in een vrij breed wit kader, met erboven in tweemaal vier smalle, moderne letters de naam van de schilder, en eronder cursief de naam van de serie en de prijs: 'Three Shillings and Sixpence'. Het boekje respecteert in die zin het werk van Klee, dat in verschillende dikke catalogi vaak veel te hard is gedrukt, met te doffe of juist schelle kleuren, te warm of kil. Vaak deugt het formaat van de afbeeldingen niet, of ze zijn lelijk op de pagina's geplaatst. Zelfs de meeste posters van zijn werk zijn



raar: wat op Klees kleine formaat een juweeltje is van precisie, het vrolijke spel van pense-len en papier, kleuren en lijnen, wordt, opgeblazen tot woonkamerformaat, een mystieke boodschap uit een onkenbare wereld achter de zichtbare verschijnselen. Niets van dit alles in deze sierlijke en lieflijke uitgave, die gebruikmaakt van zacht papier voor de tekst voorin, en van glad papier voor de afbeeldingen. Rechts kleurafbeeldingen, die de lezer tegemoet fonkelen vanaf de glimmende pagina's, links zwart-witprenten, onder meer van Klees grafische werk.

De tekst is van Douglas Cooper en volgt de stadia op de levensweg van de kunstenaar van geboorte tot dood op een vriendelijke, maar niet bijster originele manier. Blijkbaar was Klee in 1949 zo onbekend bij het Britse publiek dat zo'n biografische inkadering nieuw en nodig was. Verrassend is dat Cooper de aandacht vestigt op diens vele geschriften, die dan nog grotendeels onuitgegeven zijn. Hij concludeert dat daar nog vele lessen te wachten liggen voor de 'kunst van de komende honderd jaar': 'Moderne kunst bevindt zich immers nog steeds in een elementaire fase, en Klee is een van de belangrijkste voorgangers, omdat hij het meest pure gebruik van beeldende middelen combineerde met een persoonlijke en alomvattende kijk op de wereld.'

Moderne kunst, dat was het. Het hele boekje ademt tijdloze moderniteit uit – zelfs de tekstkolommen op het inmiddels verkleurde papier, maar vooral toch de schitterende zwart-wit- en kleurenafbeeldingen op het gladde papier, niet in een kader gezet, maar als op een witte ondergrond gelegd, zodat ze naar boven komen, naar de lezer toe, de betoverde toeschouwer van het wonder dat elke Klee is. Hij is het type kunstenaar waarvan je de werken het best in grote aantallen bekijkt, een stuk of honderd minimaal op een overzichtstentoonstelling. Dan begint al snel te dagen wat Klee keer op keer presteert en dan schiet je in de lach als je weer zo'n mal idee ziet en begrijpt wat Klee hier voor zijn al even verbaasde ogen heeft zien ontstaan. Datzelfde effect weet het boekje uit de reeks *Penguin Modern Painters* te bereiken met slechts tweeëndertig afbeeldingen. De volgorde van de werken is niet chronologisch en doet er niet toe: er wordt geen verhaal verteld of iets duidelijk gemaakt. Ieder werk is maximaal aanwezig, het springt naar voren en als lezer tui-mel je er recht voorover in. De drukkwaliteit is ongekend hoog, en dat in 1949, toen er papierschaarste heerste in het Verenigd Koninkrijk.

Arjen Mulder

– Carol Peaker, *The Penguin Modern Painters. A History*, Londen, The Penguin Collector's Society, 2001.

# XXIV

## Degas et son œuvre. Volume I-IV

Paul-André Lemoisne  
Parijs, Arts et Métiers Graphiques  
1946-1949

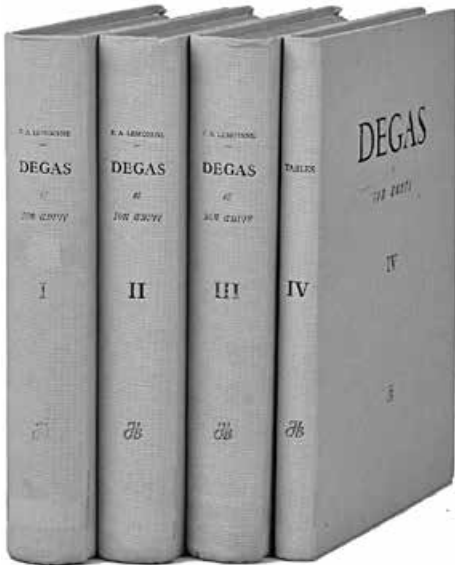
33 x 25,7 cm, 1292 pagina's, 126 illustraties (I) + 1466 illustraties (II-III), diverse fotografen Druk: Les Fils de Victor Michel (illustraties) en L'Imprimerie Kapp (tekst)

*Degas et son oeuvre*, op groot formaat en genummerde oplage, is uitzonderlijk binnen de categorie bibliofiele publicaties. De initiatiefnemers voor deze vierdelige oeuvrecatalogus zijn de kunsthandelaars Paul Brame en César Mange de Hauke. De Hauke trok in 1925 naar New York om er de Amerikaanse kunstliefhebber vertrouwd te maken met de Franse (post)impressionisten. Bij zijn terugkeer in 1939 ontstond een intensieve samenwerking met Brame, zoon van een bekende Degas-handelaar. De heren gaven onder de titel *Les Artistes et leurs oeuvres* drie monografische catalogi uit. Ruim tien jaar na *Degas* verscheen *Seurat et son oeuvre* van de hand van De Hauke zelf, die in de introductie reeds twee opvolgers in de reeks aankondigde. De Hauke overlijdt in 1965 en het duurt opnieuw tien jaar vooraleer *Toulouse-Lautrec et son oeuvre* wordt uitgebracht. Als ook Brame sterft in 1971, wordt het plan voor de catalogus over Henri Fantin-Latour begraven.

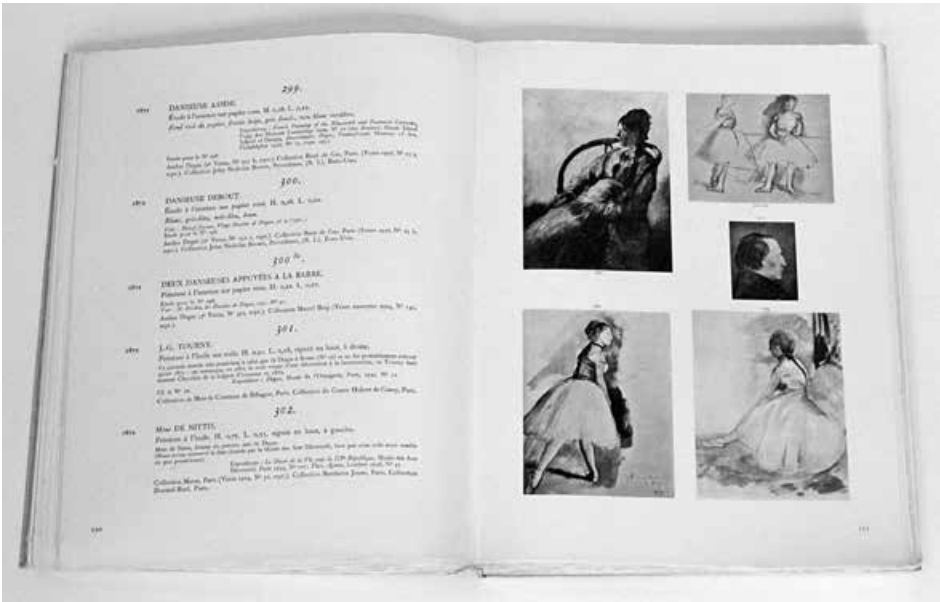
De drie luxe-edities volgen eenzelfde opzet die het midden houdt tussen kunstgeschied-schrijving en kunsthandel. Hoewel de publicaties getuigen van verregaand wetenschap-pelijk connoiseurschap, lijken ze toch ook op veilingcatalogi die de authenticiteit en dus ook de waarde van kunstwerken moeten aantonen. Treffend is hoe in *Seurat et son oeuvre* onder de titel 'De schandpaal' een geïllustreerd hoofdstuk gewijd wordt aan foutieve toe-wijzingen en vervalsingen. De eerste publicatie, *Degas et son oeuvre*, onderscheidt zich in zekere zin nog van deze marktgerichtheid. De auteur, Paul-André Lemoisne, conservator van het prentenkabinet van de Bibliothèque Nationale de France, wijdde zich vanaf 1942 aan het onderzoek ter voorbereiding van de oeuvrecatalogus. In de inleiding wordt aange-given dat dit omvangrijke werk niet de pretentie van volledigheid of perfectie heeft. Het is kenmerkend voor de bescheidenheid van Lemoisne, wiens onderzoek tot op heden geldt als referentie voor Degas' pastellen en schilde-rijen.

Het belang van de kunsthistorische ana-lyse van *Degas* blijkt vooral uit het eerste deel uit 1946. Lemoisne maakt een gede-tailleerde analyse en interpretatie van Degas' leven en werk, uitvoerig geïllus-treerd met foto's van de kunstenaar op ver-schillende momenten in zijn leven, van paginagrote details die techniek en stijleve-lutie weergeven, en van werken uit zijn privécollectie die tot inspiratie dienden. Het volume vormt een volwaardige en op zich-zelf staande monografie, die aandacht besteedt aan technieken en media die niet werden opgenomen in de oeuvrecatalogus, zoals Degas' tekeningen, monotypes en sculpturen.

De oeuvrecatalogus neemt het volledige tweede en derde deel in beslag en biedt een genummerd, strikt chronologisch overzicht van 1466 schilderijen en pastellen, met op







de linkerpagina de technische specificaties, een aanvullende beschrijving, tentoonstellings- en eigendomsgeschiedenis, bibliografie en eventuele voorstudies. Op de rechterpagina worden alle reproducties van de werken weergegeven, uitsluitend vergezeld van het bijhorende catalogusnummer. De schikking is georganiseerd op basis van een aantrekkelijke compositie, waardoor de werken op de bladspiegel met elkaar in dialoog treden. De vrij rigide structuur van de catalogus verleent het geheel een zekere rust en elegantie. Toch is elke pagina uniek door een steeds wisselend patroon van reproducties, ingegeven door formele karakteristieken en onderlinge schaalverhoudingen. Dat Degas motieven hernam of figuren en poses in verschillende media uitwerkte, zorgt voor een interessant spel op de bladspiegel: ballerina's gaan in stop-motion aan het dansen, en paarden galopperen Muybridge-gewijs over de pagina. Grote afwezige in deze publicatie – en in de gehele reeks – is kleur. Hoewel de oeuvres van Degas, Seurat en Toulouse-Lautrec met rijke pasteltinten en vibrerende kleurschakeringen worden geassocieerd, koos men hier voor de klassieke drukwaliteit van contrastrijke heliogravures, die binnen het bibliofiele opzet moet worden begrepen. Daarenboven resonanceert Degas' atypische kadering in zwart-wit nog treffender met de 'fotografische blik' van deze schilder van het moderne leven.

Het vierde en laatste deel bestaat uit tabellen die de werken van Degas opdelen volgens thema, afgebeelde figuren of de geografische spreiding in collecties. De keuze om een apart volume aan het register te wijden is uniek en wordt niet doorgezet in de overige publicaties van *Les Artistes et leurs oeuvres*. Het 157 pagina's tellende volume getuigt dan ook van de rol van bibliothecaris Lemoisne. Zijn systematische opdeling in categorieën maakt van dit boek niet alleen een uiterst bruikbaar wetenschappelijk document, ze nodigt de kijker ook uit om Degas' oeuvre in achronologische configuraties te denken. Het louter typografische spel van tabellen en lijsten getuigt daarnaast opnieuw van een uitzonderlijke aandacht voor grafische vormgeving, die niet alleen een esthetische meerwaarde biedt, maar ook de leesbaarheid van de catalogus ten goede komt. De verfijnde, uniforme vormgeving van de vier volumes, op luxe ongestreken papier, is een staalkaart van Arts et Métiers Graphiques, opgericht in 1927 als uitgever van een kunst- en literatuurtijdschrift over fotografie, typografie, vormgeving en luxe-edities. Vanaf de jaren dertig begon Arts et Métiers Graphiques bibliothele uitgaves te publiceren. De uitgeverij overleefde het magazine, dat al in 1939 zijn laatste nummer uitgaaf. In 1973 publiceerde Arts et Métiers Graphiques een catalogus over Degas' gravures en monotypes, waarvan de radicale vormgeving en de confrontatie van details treffend het speelse karakter van Degas' late, grafische oeuvre weergeven. **Griet Bonne**

- François Chapon, *Le peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, Parijs, Flammarion, 1987.
- Sébastien Chauffour, 'Selling French Modern Art on the American Market. César de Hauke as Agent of Jacques Seligmann & Co., 1925-1940', in: Lynn Catterson (red.), *Dealing Art on Both Sides of the Atlantic. 1860-1940*, Leiden, Brill, 2017, pp. 227-45.
- C.M. de Hauke, *Seurat et son œuvre*, Parijs, Gründ, 1961.
- Kristof Van Gansen, 'Une page est une image. Text as Image in Arts et métiers graphiques', *Journal of European Periodical Studies*, nr. 2, 2017, pp. 61-76.

## XXV Vision in Motion

**László Moholy-Nagy**  
**Chicago, Paul Theobald and Company, 1947**

28,5 x 22 cm, 371 pagina's, 440 afbeeldingen

Grafisch ontwerp: László Moholy-Nagy, productie: Otto Maurice Forkert

*Vision in Motion* is de laatste publicatie van de Hongaars-Amerikaanse beeldhouwer, schilder, fotograaf, ontwerper, auteur en docent László Moholy-Nagy (1895-1946). Het boek verscheen een jaar na zijn dood, onder redactie van zijn weduwe Sibyl. Moholy-Nagy werkte van 1923 tot 1928 aan het Bauhaus in Weimar en Dessau. Hij vestigde zich in 1937 in Chicago en richtte daar The New Bauhaus op, in 1944 omgedoopt tot het Institute of Design. Vanaf 1943 begon hij materiaal te verzamelen voor een boek over zijn recentste ervaringen. Wekelijks, zo schreef Sibyl in *Moholy-Nagy, Experiment in Totality*, gaf hij meer dan twintig uur les. 's Avonds verdiende hij de kost als vormgever en schilder; op zondag werkte hij aan *Vision in Motion*.

Bij alles wat Moholy deed, stond het overstijgen voorop van de restricties van een medium – de verondersteld vaste eigenschappen van sculpturen, foto's, films, schilderijen, objecten, maar ook van boeken, en van de wisselwerking, op papier, tussen tekst en beeld. 'Nooit schrijf ik nog een ander boek', zo zei hij tijdens het werken aan *Vision in Motion*. 'Het is een ondraaglijke verleiding om naast penselen, verf en canvas te zitten, en om dan een potlood in de hand te houden. Hoe ik opbloeit tijdens het zien, en hoe die gehele vreugde verdort wanneer ik het zien in woorden moet vertalen! Dit boek is de grootste opoffering die ik me ooit voor mijn studenten getroost heb. Het is een soort visueel testament, iets waar ze op kunnen steunen wanneer ik dood ben.' Zijn theorie – combinaties van uiteenlopende waarnemingen, door moderne technologie versterkt, zouden leiden tot nieuwe menselijke ervaringen – werd niet alleen neergeschreven, maar ook in de praktijk omgezet dankzij het grafisch ontwerp, inclusief de cover. Uit een oranje-rood vlak is een zwarte rechtehoek weggescheurd – de rafelranden zijn zichtbaar. In de vrijgekomen opening, dus 'in' de diepte van het boek, houden zich schimmige, witte, kraakbeenachtige objecten op, bijna als mechanische, beweeglijke spoken.

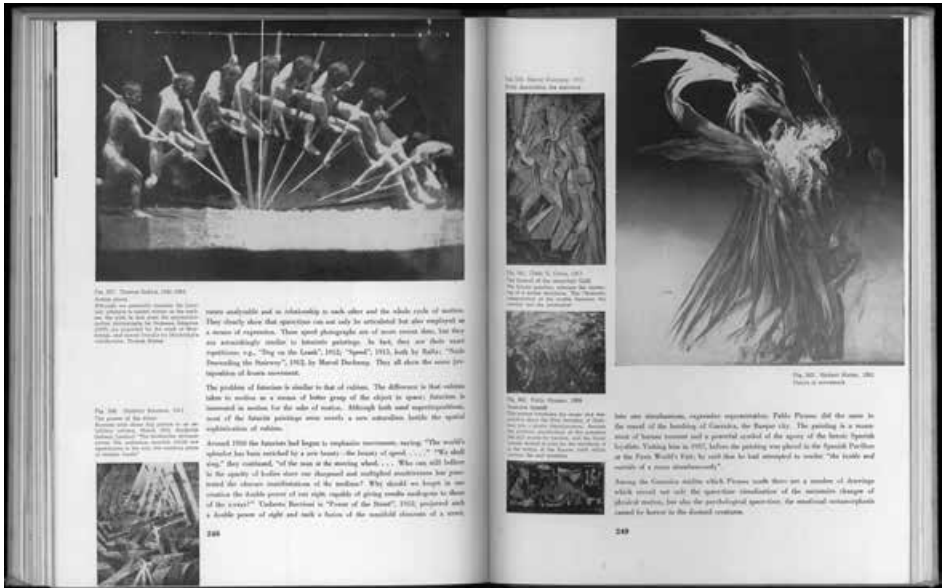
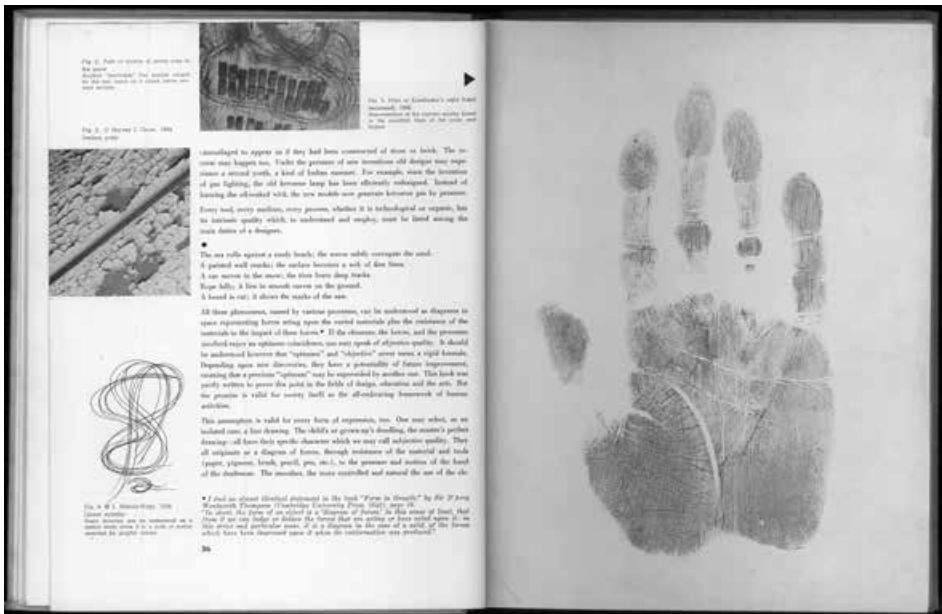
In de inleiding vatte Moholy zijn doeleinden samen. De industriële revolutie – met de introductie van techniek en media – heeft zich in onvoldoende mate voltrokken, en heeft de mens niet fundamenteel beïnvloed. 'De uitdaging voor onze generatie', aldus Moholy, 'is

de intellectuele en emotionele, de sociale en de technologische componenten samen te brengen in een evenwichtig spel; leren om ze in relatie te zien en voelen. Zonder deze verwevenheid blijft enkel de afzonderlijke technische vaardigheid over waarmee menselijke aangelegenheden worden behandeld, een starheid die biologische en sociale impulsen verstikt; een uit het hoofd geleerd, en geen geleefd leven.' Ook lezen kan in dat opzicht als achterhaald worden beschouwd – een activiteit die vervangen dreigt te worden door het kijken naar (bewegende) beelden, terwijl lectuur net zo goed verrijkt kan worden door beelden.

Om die verrijking was het Moholy te doen. Dankzij de 'generositeit van de uitgever', zo schreef hij in het voorwoord, 'ben ik in staat geweest om vooruitgang te boeken in de richting van een nieuwe boekvorm waar ik al vijftientwintig jaar mee experimenteer. Ik heb altijd vooropgesteld dat – voor een betere visuele communicatie – tekst en illustratie aan elkaar gelast zouden moeten worden. Illustraties zouden de tekst moeten vergezellen in plaats van dat ze moeten worden opgezocht.' De afbeeldingen in *Vision in Motion* staan daarom vlak naast de passages waarin ze aan bod komen: ofwel in de marge, ofwel op groter formaat (zodat het tekstblok kleiner wordt), ofwel afzonderlijk op de tegenoverliggende pagina. 'Het resultaat (of dat was althans de bedoeling)', schreef hij, 'is een functionele vloeibaarheid en een grotere leesbaarheid, dat wil zeggen, een betere communicatie.' In het eerste hoofdstuk, 'Analyzing the Situation', worden de illustraties vervangen door gecursiveerde opmerkingen of citaten (van bijvoorbeeld Goethe of bioloog Julian Huxley), zodat het discours wordt ontdubbeld. De drie volgende hoofdstukken reageren op de bestaande situatie, door innovaties en experimenten voor te stellen, zowel in het onderwijs als in de kunsten. De allereerste foto toont een vijftal alternatieve handvaten gemaakt aan het Institute of Design, met een kritisch onderschrift waarin de tekst, lager op de pagina, wordt samengevat, samen met de boodschap van *Vision in Motion*: 'Door een eigenaardige traagheid imiteren de commerciële handvaten in plastic voor werktuigen nog steeds de oude houten handvaten, gedraaid op de werkbank.' De vijfde afbeelding is, paginagroot, een foto uit 1928 van de afdruk van de rechterhand van Kandinsky: het is belangrijk om de subtiele eigenschappen van de menselijke hand te kennen; technologie kan die kennis aanreiken maar ook bruikbaar maken voor ontwerpers.

De wisselwerking tussen tekst en beeld communiceert dus niet enkel de boodschap, ze is er een manifestatie van. Hoewel het ontwerp van *Vision in Motion* vandaag vanzelfsprekend lijkt, werd het boek in 1947 als innoverend beschouwd, ook door de auteur zelf – als iets wat voorheen niet mogelijk was door druktechnische beperkingen, die de dichte nabijheid van tekst en beeld bemoeilijkten. In 1925 publiceerde Moholy bijvoorbeeld het boek *Malerei, Photographie, Film* [X], waarin pagina's bedrukt werden met afbeeldingen (inclusief onderschriften), met tekstblokken, of met constructivistisch ogende bladspiegels waarin dikke zwarte lijnen worden gecombineerd met kleine afbeeldingen en losstaande alinea's. *Vision in Motion* is meer beheerst, toegankelijk en pedagogisch: het traditionele, continue lezen blijft mogelijk, maar op haast elk moment van de lectuur kan een afbeelding de boodschap van de auteur helpen onderschrijven. **Christophe Van Gerrewey**

- Sibyl Moholy-Nagy, *Moholy-Nagy, Experiment in Totality*, Cambridge/Londen, MIT Press, 1969, pp. 218-23.
- Alain Findeli, 'Moholy-Nagy's Design Pedagogy in Chicago (1937-46)', *Design Issues*, nr. 1, 1990, pp. 4-19.
- Pepper Stetler, 'The New Visual Literature: László Moholy-Nagy's *Painting, Photography, Film*', *Grey Room*, nr. 32, 2008, pp. 88-113.





# Colofon

met de steun van de  
Vlaamse overheid en Mondriaan Fonds



Thema's van de komende nummers: redigeren en cor-  
rigeren, Zwitserland, activisme, hebben en houden,  
ouderschap, eenzaamheid.  
Bijdragen (ongevraagde inzendingen) over deze en  
andere onderwerpen kunnen worden ingestuurd via  
redactie@dewitteraaf.be

## Personalia

**Mirthe Berentsen** werkt als journalist, schrijver en beleids-  
adviseur voor nationale en internationale organisaties, tijd-  
schriften en kranten.

**Steyn Bergs** is onderzoeker en kunstcriticus. Hij werkt aan  
een proefschrift met als werktitel *Control Copy: Commodifi-  
cation of The Digital Artwork* (VU Amsterdam).

**Carel Blotkamp** is emeritus hoogleraar moderne kunst  
aan de VU Amsterdam en kunstcriticus in ruste.

**Dominic van den Boogerd** is coördinator artistieke bege-  
leiding en research aan het postacademische kunstenaars-  
instituut De Ateliers in Amsterdam en kunstcriticus.

**Griet Bonne** studeerde Kunstwetenschappen (UGent) en  
Curatorial Studies (KASK). Ze werkt aan een doctoraat over  
het oeuvre van Rubens in boeken, film en televisie (1877-  
1977).

**Hugo DeBlock** is kunsthistoricus en antropoloog, verbon-  
den aan de opleiding Afrikaanse Talen en Culturen (UGent).  
Hij werkt rond materiële cultuur en kunst van de Pacific en  
Afrika, antropologie van toerisme, museumantropologie en  
dekolonisatie- en restitutedebatten.

**Hilde D'haeyere** is als fotograaf en filmhistoricus geïnte-  
resseerd in stille *slapstick comedies*. Ze is coördinator van de  
masteropleiding Film, KASK/School of Arts.

**Elise Dupré** is assistent en doctoraatsstudent aan de vak-  
groep Kunst-, Muziek-, en Theaterwetenschappen (UGent),  
waar ze in 2019 afstudeerde met een thesis over fotografi-  
sche details in kunstboeken.

**Christophe Van Gerrewey** is auteur van enkele romans,  
redacteur van *De Witte Raaf* en professor architectuurtheo-  
rie (EPFL Lausanne). In 2019 verschenen *Choosing  
Architecture* (EPFL Press) en *OMA/Rem Koolhaas. A Critical  
Anthology* (Birkhäuser).

**Sébastien Hendrickx** is dramaturg, criticus, docent aan  
KASK/School of Arts en redacteur van *Etcetera*. Hij werkt  
aan *SUICIDE*, een theatervoorstelling over het goede leven.

**Steven Humblet** is criticus, docent, onderzoeker, curator.  
Hij doceert fotogeschiedenis (KASK Antwerpen) en is voor-  
zitter van onderzoeksgroep Thinking Tools.

**Steven Jacobs** is kunst- en filmhistoricus. Hij doceert aan  
Universiteit Gent en Universiteit Antwerpen.

**Maarten Liefoghe** is docent architectuurtheorie en  
-geschiedenis (UGent). Hij schrijft over architectuur en  
beeldende kunst, erfgoed- en tentoonstellingspraktijken, en  
hun interacties.

**Josefien Magnus** studeerde kunstwetenschappen (UGent)  
en cultuurmanagement (ULB). Ze werkt als tentoonstel-  
lingscoördinator voor de Koninklijke Musea voor Schone  
Kunsten van België.

**Arjen Mulder** is essayïst, publiceerde onder meer *Over  
mediatheorie* en *Van beeld naar interactie*, en werkt aan een  
boek over Daniël Robberechts.

**Maria van Oosterhout** is kunsthistoricus, co-curator bij  
LOGMAN, galerie voor hedendaagse kunst, en collectiebe-  
heerder bij de MuseumDepotShop.

**Johan Pas** is kunsthistoricus en hoofd van KASK Antwerpen.  
Hij bestudeert de tentoonstellings- en publicatiegeschiede-  
nis van de (neo-)avant-gardes. Recentste boek: *Artists' Publications. The Belgian Contribution* (Koenig Books, 2017).

**Esmee Postma** schrijft over hedendaagse kunst, is redac-  
teur publicaties bij Museum Boijmans Van Beuningen en  
bestuurslid bij Tubelight.

**Lynne van Rhijn** is conservator moderne en hedendaagse  
kunst bij het RKD Nederlands Instituut voor Kunst-  
geschiedenis. Ze schrijft en werkt als (gast)curator en  
redacteur.

**Bas Rogiers** is grafisch ontwerper en docent in de oplei-  
ding Grafisch Ontwerp, KASK Antwerpen. Hij werkt aan  
een doctoraatsonderzoek in de kunsten (*Empty Pages*) over  
het ontwerp van het conventionele kunstboek.

**Daniël Rovers** is schrijver – meest recent van *Bakvis. Een  
leesautobiografie* – en redacteur van *De Witte Raaf*.

**Koen Sels** schrijft fictie en teksten over literatuur en beel-  
dende kunst. In 2019 verscheen zijn tweede roman *Gloria*  
bij het balanceer.

**Sophie Suykens** is doctoraatstudente kunstwetenschap-  
pen (UGent). Ze onderzoekt beelden in de marges van vroeg-  
moderne kunstwerken en hun relatie met perceptie- en cog-  
nitietheorieën.

**Joséphine Vandekerckhove** is doctoraatsonderzoeker  
aan de Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen  
(UGent, Università di Verona). Ze werkt aan een vergelijken-  
de studie van naoorlogse kunstdocumentaires.

**Raf Wollaert** schreef een scriptie over de gotiek in de voor-  
oorlogse Duitse cinema. Hij werkt aan een doctoraat over  
Marcel Broodthaers en film (UAntwerpen).

## Redactie

Christophe Van Gerrewey, Noortje de Leij (&),  
Daniël Rovers

Samenstelling en redactie *Musées imaginaires*: Steven Jacobs

Zakelijke leiding: Dirk Mertens (dirk.mertens@dewitteraaf.be)  
Redactiesecretariaat en publiciteit: Thomas Olbrechts  
(thomas@dewitteraaf.be)  
Eindredactie en correctie: Dirk Mertens  
Vormgeving: Inge Ketelers

Bestuur: Peter Bernaerts, Arnold Heumakers,  
Marc De Kesel, Yasmine Kherbache, Maike Lauwaert

Adviesraad: Mieke Bal, Ann Demeester, Caroline Dumalin,  
Fieke Konijn, Louise Osieka, Nina Serulus, Merel van  
Tilburg, Bart Verschaffel, Camiel van Winkel

## Praktische gegevens

ISSN: 0774-8523  
BTW nummer: BE 0456.630.567  
Verschijningsritme: tweemaandelijks

Planning	verschijnt	deadline
nummer 209	20 januari 2021	20 december 2020
nummer 210	15 maart 2021	15 februari 2021
nummer 211	15 mei 2021	15 april 2021
nummer 212	15 juli 2021	15 juni 2021
nummer 213	20 september 2021	20 augustus 2021
nummer 214	15 november 2021	15 oktober 2021

Oplage: 9.000 ex. Gratis beschikbaar in archieven, biblio-  
theken, culturele cafés, culturele centra, galeries, instellingen  
voor hoger en deeltijds kunstonderwijs, kunstboekhandels,  
musea en stichtingen voor beeldende kunst.

## Abonnement

*De Witte Raaf* is een gratis meeneemkrant. Wenst u dat *De  
Witte Raaf* thuisbezorgd wordt of wilt u het tijdschrift  
financieel ondersteunen, dan kunt u een (steun)abonnement  
nemen. Via PayPal kan u op [www.dewitteraaf.be](http://www.dewitteraaf.be) een  
doorlopend (steun)abonnement nemen. U kan het bedrag  
ook overschrijven. Vermeld uw adres, e-mailadres en het  
nummer waarbij het abonnement moet ingaan. Let op:  
gebruik het juiste rekeningnummer voor uw land! Losse  
nummers van *De Witte Raaf* kunnen op dezelfde wijze  
worden (na)besteld.

Rekeningnummers	
KBC Brussel	BE33 4222 1816 1146
TRIODOS Nederland	NL73 TRIO 0784 9288 35

Buitenland (binnen Europa):  
IBAN: BE33 4222 1816 1146 – BIC: KREDBEBB  
Gelieve in de mededeling het nummer te vermelden waarmee  
u uw abonnement wilt laten beginnen.



Tarieven België en Nederland	
Abonnement	€ 30,00
Abonnement + boek	€ 45,00
Steunabonnement	€ 60,00
Losse nummers	€ 10,00

Tarieven Buitenland	
Abonnement	€ 40,00
Abonnement + boek	€ 50,00
Steunabonnement	€ 60,00
Losse nummers	€ 10,00

Raadpleeg het boekenaanbod via [www.dewitteraaf.be](http://www.dewitteraaf.be)  
Meer info: [thomas@dewitteraaf.be](mailto:thomas@dewitteraaf.be)

- Niets uit deze uitgave mag worden veeleenvoudigd zonder voorafgaan-  
delijke toestemming van de uitgever en de auteurs.
- De rechten voor de illustraties en de teksten werden naar best vermogen  
geregeld. Andere rechthebbenden gelieve zich te wenden tot de redactie.
- Schriftelijke reacties kunnen gepubliceerd worden maar de redactie  
behoudt zich het recht voor ingezonden brieven in te korten.
- Ongevraagde bijdragen worden niet teruggestuurd.

Uitgever: DWR/TWR vzw  
Postbus 1428, B-1000 Brussel 1  
Tel. 32(0)2 223.14.50  
<http://www.dewitteraaf.be> – e-mail: [info@dewitteraaf.be](mailto:info@dewitteraaf.be)  
Verantwoordelijke uitgever: Thomas Olbrechts,  
Kersbeeklaan 113, 1190 Brussel

